

## Slovenské básne Fanchaliho kódexu a petrarkizmu

PAVOL KOPRDA, Ústav svetovej literatúry SAV, Bratislava

Naším predmetom nebude v tejto práci len slovenský súbor básní vo Fanchaliho kódexe, ale aj jeho zaradenie do širšej problematiky petrarkizmu. Preto kladieme na úvod pár úvah na túto tému inšpirovaných najmä dielom Luigiho Baldacciho *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*.<sup>1</sup> Baldacci nás učí predovšetkým spôsobu, akým si máme klásť otázky v súvislosti s pojmom petrarkizmu.

Prvou otázkou je ontologická podstata napodobňovania: napodobňovanie bolo výrazom všeobecnej neslobody umeleckého vyjadrovania. Nový umelecký výraz musel vytvoriť dokonalým napodobením a prekonaním predchádzajúceho predstavy, že napodobňovaný klasický výraz (vzorové dielo) je už obsahom, musel mu nasadiť gloriolu (auru – pozri Waltera Benjamina a jeho štúdiu o modernom umení „bez aury“), teda vytvoriť dojem, že ono je napodobením, paralelou absolútnej idey, že existuje svet ideí, ku ktorému literatúra ľudí približuje, a to je jej pedagogický zmysel. Zmyslom napodobovania bolo teda vytvorenie dojmu paralelnosti dvoch zmyslovo vnímateľných diel, a tým aj dojmu, že napodobňujúce dielo je výrazom predchádzajúceho výrazu (diela), ktoré teda logicky musí mať hodnotu obsahu. To však nie je to najpodstatnejšie. „Paralelnosť“ dvoch pozemsky zmyslovo vnímateľných substrátov (vytvorenie dojmu, že napodobňovaný je „obsahom“) malo evokovať a aj evokovalo podstatnejší analogizmus, že totiž existuje paralelný svet ideí, objektívna racionalita (a že literárny – napodobňovací – proces je jej nekonečným približovaním).<sup>2</sup>

Takto nastolená otázka nie je plano abstraktná. Od nej sa totiž odvíja odpoveď na základné dvojcestie petrarkizmu: či napodobňovať jedného alebo viacerých, jeden klasický vzor, alebo všetkých dobrých, alebo napokon celú vzorku danej tradície. Tu sa totiž stále viac smeruje od imitácie ako pedagogického vytvárania ontologického paralelizmu k imitácii ako sieti vzťahov bez centra a smerovania, ako nekonečného odvolávania sa na autority. Z hľadiska tohto základného dvojcestia už možno vytvoriť hodnotiace kritérium pre situovanie slovenského súboru ľubostných básní (napríklad v porovnaní so smerovaním Balassiho *Piesní Júlii*). Túto otázku riešil Pietro Bembo.

---

<sup>1</sup> BALDACCI, L.: *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*. Liviana Editrice, Padova 1974. Baldacci hneď v úvode upozorňuje na fakt, že najautoritatívnejší znalec najvýznamnejšieho renesančného teoretika petrarkizmu Pietra Bemba je C. Dionisotti. Dnes je hlavným prameňom výskumu Petrarca periodikum *Studi petrarcheschi*.

<sup>2</sup> BALDACCI, L.: C. d., s. 22: „... takže ... vo vznešenosti historického modelu je rozpoznávaná absolútnosť idey.“ K tomu pozri aj Ernst CASSIRER: *Človek a kozmos vo filozofii renesancie*, nemecké alebo tal. vydanie, kde je tento proces vysvetlený ako objav semiózy.

Tretou otázkou, ktorá musí byť nastolená, je: ako to bolo s napodobňovaním u samotného Petrarca. Uňho napodobňovanie prekračovalo uvedenú ontologicko – paralelovú účelovosť. Tá viedla v petrarkizme k zjasňovaniu odkazu originálu, k štylistickej jasnosti a logickosti výrazu. Petrarcovi to bolo cudzie. Jeho vzťah ku klasikom bol motivovaný ako rozhovor o ľudskosti a o hraniciach ľudskosti, a to nevynímajúc nezávislosť človeka od ontologických paralelizmov. Učil sa to u Senecu, Cicera. Predovšetkým spochybňuje anticko-platónovskú a kresťansko-augustínovskú predstavu, že človek nájde svoje dobro a odstráni všetky svoje problémy, ak dobre zvládne zásady predpokladanej všeobecnej racionality sveta a ak sa mu prispôsobí. Odvolávame sa na Petrarca prvý rozhovor s Augustínom v dielku *De secreto conflictu curarum mearum*. Tam nielen spochybňuje vyliečiteľnosť svojich psychických úzkostí jednoduchým poznaním objektívnej racionality, ale navrhuje aj riešenie, ktoré vyzerá ako imitácia sveta domnejšej objektívnej racionality poéziou, ale podľa nás je návrhom textových svetov, o akých hovorí Umberto Eco: úplne nezávislých od vzťahu paralelizmu. Vrávi tam, že keď sa pozerá na kultúru každodenného života, vidí sa mu, že je zaživa v pekle. A radí sám sebe: „Chod' a urob niečo dobré. Chod' a v rozhovore so sebou samým zlož harmonické verše“.<sup>3</sup> V talianskom preklade je to „componi fra te e te versi armoniosi“: teda nie s cieľom vytvárať gloriolu okolo vzorových klasických textov, ale s cieľom vytvoriť pekný produkt rozhovoru so sebou samým, so svojimi textovými svetmi (ktoré môžu byť aj výsledkom čítania klasikov, ale predovšetkým sú novou textovou hypotézou sveta ako cieľom). V takej situácii nepotrebuje referenčný svet objektívnej racionality, lebo má sebou samým vytvorený svet prechodnej racionality (ktorého hodnota je v tom, že je vždy k dispozícii ako hypotéza pre ďalšie návrhy textových svetov). Ale ani tu nie je koniec: Giambattista Vico učí chápať pojmom „topika“ túto textualizáciu ako primitívnu základnú vlastnosť človeka, ktorou je obchádzanie pojmového vnímania sveta. Teda ťažko napodobiteľný text je opak ľahko napodobiteľného pojmu, takže každý postoj má šancu byť novým, neopakovaným, nie nudnou reflexiou všeobecného racionálna. Tieto úvahy nie sú nepodložené, veď Petrarca v tom istom rozhovore charakterizuje svoj psychický stav ako „nenávisť k podmienkam, v akých sa nachádza človek, a opovrhovanie nimi“ (c. d., s. 595). Do týchto polôh sa petrarkizmus dostal len zriedka. V týchto polohách Petrarca prekonal „poetikou chladu“ kurtoáznu a stilnovisticko danteovskú poéziu založenú na potrebe tepla lásky. Ona bola pred Petrarcom zárukou splnenia pedagogickej úlohy poézie zobrazovať analogický metafyzický svet v analogickosti javového sveta.

Zdá sa, že Pietro Bembo ako zakladateľ poetiky petrarkizmu chcel jedno, druhé i tretie: aby poézia vytvárala auru okolo Petrarcovho diela (teda napodobňovanie jeho diela ako totálnej hodnoty a tým aj alegórie nadprirodzených svetov); aby vytvárala dojem ustavičnej novosti v tejto „totalite“; aby toto všetko robila nie napodobňovaním slov a vecí u Petrarca, ale spôsobu Petrarcovho uvažovania. Podľa Bemba možno Petrarca uchopiť v „totalite“ uchopením jeho štýlu. Princípom jednoty jeho štýlu je však variova-

---

<sup>3</sup> PETRARCA, F.: *De secreto conflictu curarum mearum*. In: Francesco PETRARCA: *Opere*. Mursia Ed. 1968 (1. vyd. 1963), s. 605.

nie tých istých motívov rozličnými typmi jazyka (vznešeného, ľudového, filozofického, ...), čo odstraňuje nudu totality a zároveň zakladá novú literatúru ako ponorenie sa do tradície, čiže ako vytváranie aury nie jednorázovo, lež procesom, teda historicky.<sup>4</sup>

Prvé dva princípy napodobňovania Petrarca sú viac-menej formálne. Oveľa zložitejší je tretí: nenapodobňovať slová, ale svet Petrarca, teda najmä jeho neparalelistickú, nealegorickú koncepciu poézie. Bolo by zjednodušením povedať, že Petrarcom sa v dejinách literatúry končí stredoveký paralelizmus a začína sa autonómia poézie. Oná autonómia je totiž dosť zvláštna. Baldacci ju volá „rétorika psychologických obsahov“ tých foriem, ktoré má poézia za povinnosť napodobňovať (voľne preinterpretované, c. d., s. 51n). Zároveň vraví: „Vidí sa mi to byť základný aspekt pre určenie postavenia lyriky v šestnástom storočí“ (tamže). Dosť zložitý: základom Petrarkovej a petrarkistickej poetiky bola rétorika foriem, ktoré bolo treba povinne napodobňovať, a na nej ako nadstavba rétorika tých psychologických obsahov, ktoré tieto povinné formy vyvolávajú. Aké to boli formy? Podľa všetkého celý repertoár stredovekej analogistickej literatúry vrátane chápania obsahu tohto sveta ako súboru hesiel encyklopédie. Nové bolo, že cez tieto formy sa mala dostať zo svojej stáročnej skrytosti psychologická individualita (nie Danteho metafyzicko-historická, povinne definovaná „láskou“). Ale mala sa dostať na svetlo ako nová kvalita prezrádzajúca paralelné nadprirodzené bytie. Úloha básnika sa sťažila: nadstavbový psychologický svet nad stredovekými symbolmi už nemusel ladiť s obsahmi týchto symbolov. Ako mohol takýto výsledný obraz napovedať o existencii vyššieho paralelného bytia? A predsa napovedal, a to vytváraním aureoly okolo takéhoto rozháraného, ale pritom nejakou tajomnou silou pohromade držiaceho života. Dokonca tým dostávalo nadpozemské paralelné bytie novú kvalitu niečoho psychologicky zložitého, moderného. Petrarcovu metódu takto možno chápať ako zacielenosť tvorby na vytváranie zvláštnej auto-bio-grafie, života (autorovho), ktorý sa vytvoril sám z písma (z rekapitulácie básnických foriem). Uvedomme si, že dovtedy bol v Platónovom duchu individuálny svet podriadený poriadku univerzálnej racionality. Odvtedy sa stalo módou vytváranie aureoly okolo Petrarcovho života ako toho, „kto neurobil kompromisy s platonizmom“ (L. Baldacci: C. d., s. 50). Tak vznikali cykly– autobiografie, ktoré sa podobali na Petrarcovu, teda poéziou mali vytvoriť tú koherenciu života, ktorú v platonizme vytvárala objektívna racionalita. Auto-bio-grafia Petrarca sa zmenila na všeobecnú módnú predstavu, že variáciou básnickej tradície sa v básni alebo v cykle básní vyjaví autentický život toho, kto komponoval.

Ako sa však môže z rekapitulovania básnických foriem vyvinúť život alebo pocit života (ako mohlo byť písanie seba-písaním)? To závisí od mentality, presvedčenia danej doby. V Petrarcovej dobe vzniklo azda prvý raz toto prepojenie medzi majstrovstvom ovládania foriem a životnou uspokojenosťou. Použijeme príklad z Baldacciho: v jednej dobovej ľudovej knižke o láske Petrarca a Laury (Venezia 1519) je replika

---

<sup>4</sup> O týchto prvých dvoch vlastnostiach petrarkizmu hovorí P. BEMBO v: *Le prose della volgar lingua, a cura di C. Dionisotti*, Torino, Utet 1931, s. 46 a s. 68, o napodobňovaní ako o napodobňovaní myšlienok, nie slov, hovorí sám Petrarca vo *Familiars – tal. vyd. Le familiari*, ed. critica a cura di V. Rossi e U. Bosco. Sansoni Ed., Firenze 1941, IV vol., p. 206.

Laury, že Petrarca „ju nechcel za ženu, lebo po nadobudnutí milovanej osoby by stratil chuť písať“. Alessandro Vellutello napísal v 16. storočí román o messerovi Petrarcovi a madonne Laure, v ktorom je mapa, kade chodil Petrarca, keď písal svoje básne. Písanie sa podľa všetkého stalo synonymom náhradne vytvoreného života. Vytvorila sa tak nová ontologická paralela: prítomná chvíľa, ak je zhodnotená tým, že z jej seba-vedomia presvitá jeho základ, dejiny výrazových foriem tohto vedomia. Paralelotvorný sa stal v konečnom dôsledku čitateľ a jeho znalosť tradície, teda tá oblasť, ktorá bola v stredoveku produktom symbolických paralelizmov (napríklad básnikovo srdce sa stalo ušľachtilým, lebo stretlo devu, symbol zušľachtovania). Teraz sa stáva „svedkom“ výraz, lepšie povedané, odkazovacie zreťazenie výrazov v nekonečnej semióze kontrolovanej čitateľským vkusom, ako upozorňuje Cassirer v diele o renesancii. Aj v renesančnom maliarstve došlo k podobnému javu, ale tam výraz mohol dostať kredit, len ak bol absolútne krásny. V poézii je to trochu iné. Použijeme príklad, ktorý použil Baldacci (s. 52n.): roku 1529 napísal Niccolò Abstenio Bembovi list: vraj Petrarcova poézia ho nepresvedčila, že by Petrarca naozaj ľúbil Lauru. Už to svedčí o Petrarcovom zavedení oveľa väčšej nezávislosti básnického výrazu v poézii voči svojej symbolizačnej funkcii: aby ju mohol plniť, nemusel byť ideálne krásny, na rozdiel od renesančného obrazu. Bembo mu odpovedal: „Ja vás nepresvedčím, ak vás nepresvedčili toľké ozdobné slová o láske.“ Bembo sa pritom odvolával na prvý sonet Petrarcovho Spevníka, ktorý je natoľko presvedčivý, až „je nepravdepodobné, že Petrarca finguje, na svoju hanbu“. Táto listová výmena je veľavravná. Poukazuje, že dôvera v pravdivosť – paralelotvornosť textu sa zakladala na zreťazení jeho výrazov – to malo už samo osebe moc presvedčať. Poukazuje však aj, že nie celý súbor básní musel byť pravdepodobný, aby sa dal chápať ako dostatočne poukazujúci na svet pravdy. Stačila taká jedna báseň, a zvyšok mohol jej odkazovú dôveryhodnosť dokonca spochybňovať. Ak niečo vyhovovalo vkusovému kritériu, ak to bolo minimálne vieryhodné, už to bol znak, že poukazuje na pravdu (na objektívnu racionalitu). V tejto poézii preto vznikalo veľa priestoru pre slovo oslobodené od povinnosti priamej paralelnosti. Dostatočným signálom bolo už semiozické zreťazenie (teda nekonečný verbálny proces ako obdoba nekonečnosti racionálneho univerza). Preto sa mohlo stať predmetom petrarkistického napodobňovania veľkého vzoru, či bol Petrarca naozaj zamilovaný. Preto je znakom petrarkizmu slovenského súboru Fanchalihu kódexu téma chladu, nelásky. Preto má petrarkizmus veľké množstvo prejavov, škôl, tradícií.

Mohli sa pohybovať v rámci auto-bio-grafizmu ako oslobodenosti písaním medzi dvoma krajnými polohami. Jednou bol postoj, že ako Laura žila v Petrarcovej poézii, milej duša prejde cez dôveryhodný obraz zaľúbenosti v poézii do srdca milého – umelca a tam bude žiť. Táto tendencia petrarkizmu mala oporu vo florentskom neoplatonizme, bola najmocnejšia a dá sa hodnotiť negatívne, lebo si osvojila len obsah niektorých Petrarcových sonetov, nie samotnú ideu písania ako oslobodzovania sa. Opačnou tendenciou bol postoj prenášať lásku (ako synonymum plnohodnotného života) dokonalými formami poézie len fiktívne, pričom taká fiktívna analógia život–poézia mala slúžiť na dosiahnutie básnického úspechu u čitateľstva, teda úspechu cez písanie. Uznanie za obsiahnutie dejín básnických foriem lásky sa pokladalo za obdobu naplneného života (láskou).

Petrarcov Spevník poézia využívala ako inšpiráciu jedným i druhým spôsobom, a to v rozličných interpretačných polohách:

- ako „zrkadlo pravého pokánia“, teda príležitosť na meditatívnu poéziu;
- ako prostriedok na psychologickú rekonštrukciu Petrarcovho života cez príbeh jeho lásky k Laure, teda ako psychologický podklad na básnické „historické romány“ o láske. A Baldacci (s. 63, cit. d.) hovorí, že „práve toto je zmysel lyriky 16. storočia“, 16. storočie chápalo Petrarca Spevník ako ľúbostný román. Mnohé dobové vydania Spevníka vychádzali s komentárom pred každým sonetom, ako treba čítať, čo je vlastne paralelné vytváranie románového príbehu. Svedectvom vnímania Spevníka ako ľúbostnej autobiografie je komentár Lucantonioho Ridolfiho z vydania r. 1562, kde prekvapene zisťuje, že v jednom sonete Petrarca uvádza jeden dátum prvého stretnutia s Laurou, v inom iný. Potom si uvedomil, že to celkom ladí s chápaním Spevníka nie ako skutočnej, lež umeleckej – fiktívnej autobiografie;

- ako vzorový religiózny prejav, ktorý treba glorifikovať (taký je napríklad komentár Spevníka k vydaniu *Il Petrarca col commento di M. Sebastiano Fausto da Longino*. Venezia, Biondi e Passini, 1532);

- ako zrkadlo každého štylistického umenia (napríklad vydanie od M. Lodovica Dolceho s komentárom M. Giulia Camella Delminia, Venezia, Giolito, 1557). Najinteligentjšia recepcia Petrarca je práve štylistická. Jej vrchol je tam, kde Delminia analyzuje Petrarcovo vedomie ako dvojaké vedomie označovacieho vzťahu: jedni veria, že výraz je svojím výrazovým kontextom premieňaný na obsah, iní tomu neveria, teda neveria ani v možnosť textovej výpovede ako paralelizmu. K týmto druhým radí Delminia Petrarca, lebo povedal: „Zdá sa, že forma nikdy neexistovala“. V analýze XVI. sonetu Spevníka (*Movesi il vecchierel canuto e bianco*) ukazuje, ako Petrarca závidí starcovi, ktorý ide na púť do Ríma ťahaný ako životnou silou vierou, že Kristova podobizeň, čo tam uvidí na Veronikinej šatke, je výrazovou paralelou skutočnej tváre Krista. Aj on by si želal nájsť v tvárach diev okolo seba výraz Laury, no nie je mu to dožičené, lebo paragón je falošný, neskrýva sa za ním poukazovaná vec, len prázdna poukazovacia sila. Výraz nie je „výrazom niečoho“. Psychologickou motiváciou Petrarcovho písania, textualizovania sveta teda je lamentácia nad neexistenciou paralelizmu, čiže píše, aby vytváral krásny text ako náhradu za neexistenciu výrazu ako ontologickej opory, ako dôkazu existencie paralelného sveta bytia. Píše v mene hľadania náhrady za pochybný označujúci vzťah. Zdá sa, že táto dramatickosť označujúceho vzťahu dodáva petrarkistickým dielam cyklickú formu.

Sproblematizovanie vzťahu označovania je inakšie vyjadrenie pre spomínaný Petrarca spochybnujúci prístup k platonizmu. Podľa Baldacciho treba neplatonisticky vnímať i petrarkizmus šestnásteho storočia: „Lyrika šestnásteho storočia už skrátka nie je stilnovistická: ...jej jazyk už v sebe nemá nič stredoveko kryptografické“ (Baldacci, cit., s. 77). Kryptografickosť je iné pomenovanie pre náš termín paralelizmus. Hoci je nám Baldacciho stanovisko blízke, predsa sme len poukázali na to, že barla paralelizmu v petrarkizme fungovala, aj keď na nestredovekej rovine a často vývojovo veľmi podnetne.

Ďalším čítaním Petrarcovho odkazu je kazuistika lásky. Ako „vedu o láske“ videl Spevník florentský neskorý neoplatonizmus. Člen neoplatónovskej akadémie Benedetto

Varchi našiel u Laury štyri pocity lásky: túžbu, veselosť, obavu, bolesť. Vyhlásil, že to je absolútny vrchol psychologickéj pravdy lásky, aký môže báseň dosiahnuť. Tým vylúčil telesnosť, plebejské potešenie a zábavu zo žánru ľúbostnej poézie. Zároveň však psychologizmus lásky zbožštil, urobil z neho kvalitu schopnú poukazovať na paralelné metahodnoty. Podľa neho takáto účasť na Petrarcovom odkaze pozdvihuje v človeku jeho humanitas. My v tejto štúdiu zastávame názor, že humanitas petrarkizmu sa dá chápať aj opačne: ako účasť na neplatonistických krajných polohách človečenstva, ktoré Petrarca otvoril. V každom prípade Varchiho neoplantonistická humanitas ako „čítanie Petrarca“ mala v 16. storočí mimoriadne literárne plody. Baldacci uvádza ako najpreukaznejší príklad novelu Giuseppe Betussiho zo 16. storočia, ktorý z počlovečovacieho psychologizmu príbehu lásky urobil románovú zápletku: mladá opustená žena vytušila svoju smrť a pred ňou napísala petrarkistické verše o milom, ktorý jej mohol dať život, no dal jej smrť. Potom umrela...

Najväčší vplyv na petrarkistickú literatúru 16. storočia mal Pietro Bembo (Benátky 1470 – Rím 1547). Preto sa pokúsime priblížiť ducha jeho knihy rozhovorov *Asolani* (1505). Jeho stanoviská sú tu neoplantonistické a patria k vrcholom dobovej traktatistiky o láske, ktorá lásku chápala ako paralelu, ako spôsob účasti na božej láske. Cieľom Bemba bolo knihou zničiť kurtoázy petrarkizmu a nahradiť ho etickým hlbavým. Zaujímavé je, že na to využil práve najmenej konformistickú zložku Petrarcovho *Spevníka*, tie básne, ktorých predmetom je neexistencia horúceho citu lásky a psychologické problémy s tým spojené. Kým Petrarca týmito básňami spochybňoval samu existenciu ontologického paralelizmu, Bembo vyšiel v prvej kapitole diela *Asolani* s tézou, že „amore nemôže byť bez amaro“, láska bez trpkosti. V podstate je to obdoba tej operácie, ktorou scholastika zbavila v stredoveku svet Zla jeho samostatnosti, vyhlásiac ho za produkt Dobra – Boha. Kým neláska, chlad sa stáva u Petrarca samostatnou kvalitou, krajnou situáciou humanizujúcou človeka, a dôvodom poézie ako samostatnej neparalelistickej kvality, u Bemba je neláska len odvrátená tvár lásky a dôvod poézie ako nesamostatnej kvality – vyjadrovateľky určitej hodnoty. Dokazuje to konotačným modelom semiozického zreťazenia (objaveným práve v renesancii): obe uvedené kvality sú konotáty jedného spoločného denotátu, ktorým je túžba za krásou: keďže neláska nie je podriadená „túžbe za škaredosťou“, nie je ani samostatná kvalita, a preto ani poézia z nej vzídená netvorí samostatnú hodnotu, len nesamostatnú túžbu za hodnotovým svetom krásy. Bembo tento výklad opiera o niektoré Petrarcove výroky a básne, napríklad o záverečné verše sonetu *Mirando l' sol de'begli occhi sereno*: „ S túžbou raz zmrazenou, raz horúcou / som tak stál, hneď biedny, hneď šťastný ...“.

Ani kategória krásy však nie je konečná. Je to túžba za tým, aby vzájomne ladili tri druhy hodnotových svetov: duchovný, telesný a hlasový – slovný. Láska ako túžba za krásou je tak v konečnom dôsledku túžbou za harmóniou a za ideálnym racionálnym univerzom. To ju robí racionálnou a zároveň povinnou, ako v stredoveku od trubadúrov až po Danteho. Preto Bembo vyzýva, aby „milenc mysl'ou miloval milú“, ako sa len dá: „Miluj jej krásy ...A keď ti je upreté vidieť ju očami, uspokoj sa tým, že ju budeš obdivovať myšlienkami, čo ti nikto nemôže zakázať“. Neprítomnosť lásky a z toho vyplývajúce súženie teda navonok akoby takú poéziu izolovalo od sveta racionálnej objektívnej

harmónie (z Petrarca to niekedy vyplýva), no krásne verše plynúce z „milovania myslenním“, sužovaním neprítomnosťou milej, podľa Bemba nie sú vytváraním autonómneho sveta slovnej harmónie, lež uplatnením sa básne – slovnej harmónie – ako inovyjadrenia túžby za racionálnym univerzom všeobecnej harmónie ducha, tela a slova. Harmonické slovo básne zastupuje túžbu za harmóniou ducha a tela. Bembo v stredovekom duchu „zneužil“ objavené zákony konotácie na definovanie (ľúbostnej) básne ako paralely, zrkadla metafyzických svetov (ducha, tela): veď „báseň – slovo“ je len sémov nadradenej semémy „duch – telo“. Takto paralelisticky bolo odvtedy slovo chápané stále, ešte aj v 20. storočí v *Kurze všeobecnej jazykovedy* od F. de Saussura, až kým neprišiel J. Derrida s teóriou, že slovo je predovšetkým „písmom“, teda zápisom – odkladom označovacieho vzťahu, nie hlasom harmonizujúcim svety.

Celkom logicky je potom slovo ľúbostnej poézie tým paralelnejšie so svetom univerzálnej harmónie, čím viac reklamuje jej nedostatok v konkrétnom živote autora, čím je beznádejnejšie, neriešiteľnejšie, čím dlhšie stav chladu a neprítomnosti lásky trvá, čím je taký súbor básní dlhší: tým viac sa totiž harmónia stáva z racionálne vonkajškovo nazeranej zvnútorneou, „modlitbou – túžbou bez konca a bez nádeje“. Rozdiel proti stredovekému paralelizmu je v dôraze na trvaní, čo je objav renesančnej semiózy: keďže Boh je nekonečný, jeho chválenie nemôže byť jednorazové, teda nad akúkoľvek jednorazovú chválu vyniká samotná zákonitosť slovného univerza ako nekonečného semiozického zret'azenia – odkazovania. Preto majú v poézii prednosť cykly, preto prestáva záležať na pozitívnosti chvály a viac záleží na trvaní slovného zret'azenia – ono je totiž paralelným poukazom nekonečnosti ako hlavnej kvality Boha, poukazom na nekonečnosť túžby, ktorá je to jediné, čo nám ostáva, lebo iné sprítomnenie ontologického sveta ako v nekonečnej výrazovej paralele – túžbe – nie je možné. Tak je chápaná i autobiografickosť básní: vyprodukovanie básnikovho života slovami básne je prejavom túžby básnika aj osobne byť stotožnený s paralelizmom, ktorý vytvára. Týmto smerom – k písaniu ako túžbe sprítomniť lásku – sa vydala väčšina petrarkizmu 16. storočia. Preto stojí Bembov ontologický paralelizmus diela *Asolani* na reálnom literárnohistorickom základe.

*Asolani* sú dialógom platonistov s kresťanskými učencami. Zástupca týchto posledných, Eremita, v závere odmieta tézu, že poézia a láska je nekonečná túžba, lebo je to výraz neoplatonistického hedonizmu, postupnosti prechodu zo sveta pozemského „stávania“ do sveta nadpozemského bytia cez účasť na krásne rozličných telies a stupňov. Kresťanská askéza však predpokladá okamžité odtrhnutie sa od sveta zmyslov ako od omylu. Toto radikálne – náboženské vyústenie *Asolanov* však nemalo vplyv na poéziu šestnásteho storočia. Kým Bembo kladie Petrarca za vzor kresťanského umenia, nastupujúci barok a nová aristotelovská scholastika ho označili za nemúdreho a pramálo kresťanského. Urobil to Ludovico Castelvetro v komentári k vydaniu Petrarcovho *Spevníka* z roku 1582. Upozornil tam na všetky nekresťanské stránky Petrarcovho myslenia a poézie, najmä na to, že si viackrát želal smrť. Preto svojím dielom „preukázal málo múdrosti a málo kresťanského ducha“ (citát prevzatý z: L. Baldacci: cit. d., s. 167). Petrarkizmus však nevystriedala len baroková poézia, ale aj manierizmus.

Za vrchol slovenskej renesančnej literatúry sa pokladá súbor ôsmich slovenských básní kódexu Jána Jóba Fanchalihu. Postupnými krokmi sa pokúsime nájsť im približné miesto v medziliterárnom kontexte európskeho petrarkizmu 16. storočia.

Prvá báseň súboru, *Pani matka, pán otec*, je výpoveďou devy matke o tom, že stratila panenstvo.<sup>5</sup> Túto výpoveď predchádza nejasne eroticky motivované rozprávanie o kozliatku, ktoré dievčina pásla: aké má vlastnosti, že je príčinou jej poklesku, lebo spalo, že už nie je čas pásť ho ďalej, lebo odrástlo a trávy už niet. Komentátori (A. Csanda, R. Brtáň, M. Hamada, E. Tkáčiková) vidia v kozliatku erotický symbol, obdobu fauna, výraz „trgalo rohami“ chápu ako „zbavovalo ma panenstva“. To robí zo skladby „produkciiu študentov“, „dosť hrubú ľudovú alegóriu“,<sup>6</sup> skladbu odlišnú od ostatných siedmich, ktoré sú kurtoázne. Autor však v tej istej štúdií konštatuje výskyt kozičky v maďarských Balassiho básňach uverejnených vo Fanchalihu zborníku (báseň *Hajnal – Úsvit*, báseň „*V živote som šťastie mal*“) ako súčasť zvieracej symboliky, sčasti zľudovenej. Od stredoveku sa v poézii tradoval úzus vyjadrovať svetské obsahy na pozadí paralel so symbolmi. Tie totiž už ktosi (stredoveká estetika) označil za dokonalé prejavy javového stvoreného sveta, teda korešpondujúce so svetom bytia. Teda poklesok devy je prirodzený, ak je v rámci symboliky kozliatka. Napokon, v závere dáva matka deve „rozehrešenie“, robí jej skutok normálnym, čo zodpovedá postupom básnického paralelizmu.

Druhá báseň súboru, *Ach, potešení mé roztomilé*, začína niekoľkobásoňový cyklus spojený témou lásky pevca k milej, s ktorou sa musí rozlúčiť, lebo ona ho nechce. Báseň má pesničkový vývin sujetu: ten sa nevyvíja príbehovo, ale slohy striedavo vyjadrujú veľkú lásku pevca k milej a zúfalstvo nad jej odmietnutím. To sa raz premieta ako vôľa umrieť, inokedy ako oddanosť osudu, a teda inej žene, v ktorej náručí mu je súdené spočínúť. Básnik nehodlá skončiť so životom, ale nakoniec vraví, že si nájde „inú Aničku premilú“. Okrem toho v závere básnik vraví, že ide o pesničkový text: „Túto písničku krátce zavíram, ...“. Možno nie je náhodné ani meno milej – Anička. Tieto súvislosti navádzajú otázku, či táto a podobné básne nemajú vzťah k Balassiho cyklu o Júlii: Anna Lošonská, vdova po chorvátskom bánovi Krištofovi Ungnádovi, sa dva roky po jeho smrti, na jeseň 1589, vydala za Žigmunda Forgácha, budúceho palatína Uhorska, teda odmietla dvorenie Balassiho, ktorý sa k nej chcel vrátiť (dvoril jej už predtým, od roku 1579 do 1584 – ako vydatej žene). Napokon, *Fanchalihu kódex* „vznikol na dvore palatína Juraja Thurzu“. Nie sú niektoré slovenské básne osvojením si tonality básnických listov, ktoré Balassi posielal Anne? Nie je pesničkovosť niektorých týchto básní preja-

<sup>5</sup> Opierame sa o vydanie slovenských básní v knihe Ján MIŠIANIK, Sándor ECKHARDT Tibor KLANICZAY: Balassi Bálint Szép magyar komédiája. A Fanchali Jób – kódex magyar és szlovák versei. A Magyar tudományos akadémia irodalomtörténeti intézete, Budapest 1959, strany 155–195.

<sup>6</sup> CSANDA, A.: Objavené diela maďarskej a slovenskej literatúry zo 16. storočia. Slovenská literatúra, 10, 1963, č. 2, s. 217.

<sup>7</sup> BÁN, I.: Il dramma pastorale italiano e „La bella commedia ungherese“ di Bálint Balassy. In: Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari. A cura di M. Horányi e T. Klaniczay. Akadémia Kiadó, Budapest 1967, s. 156.

vom pôvodnej Balassiho túžby, spievať vlastné texty s hudobným nástrojom v pevnostiach protitureckým posádkam? Navyše vedel veľa slovenských ľudových piesní: „Poznal a zužitkoval aj latinských básnikov, navyše nemeckých skladateľov, ..., ba popri maďarských aj slovenské, poľské, rumunské a turecké ľudové piesne, lebo všetky tieto jazyky dokonale poznal“.<sup>8</sup> Vznikli tieto básne ako napodobňovanie Balassiho básnickej kultúry? Balassi pravdepodobne chcel byť v Uhorsku vzorom pre všetkých šľachticov, ktorí sa správali podľa rozšírenej módy: posielal miesto ľúbostných listov básne. A tu muselo ísť o súbor, aby dámu šľachtic presvedčil, že jeho vnútorný svet je taký, aký sa dá vyčítať z jeho básní. Teda nezáleží na tom, že v jednej básni si chce nájsť „inú Aničku premilú“. Básnickú listovú komunikáciu netreba chápať ako pragmaticky podriadenú účelu: získať rýchlo súhlas milej k svadbe alebo k opätovaniu citu. Keď už bola táto listová maniera veľmi rozšírená, dá sa vidieť ako súťaženie v dokonalosti napodobňovania petrarkizmu prvej polovice 16. storočia, ktorý bol natoľko rafinovaný, že si nemodeloval adresáta ako odpovedateľa na obsah jednej básne, ale ako toho, kto vidí básnikovu osobnosť až za jeho schopnosťou alebo neschopnosťou zvládnuť všetky finesy v presviedčaní o bohatstve a šírke citu. Teda osobnostná hodnota sa mala vyjaviť len ako schopnosť zvládnuť „historickú poetiku“ ľúbostnej poézie, teda umenie presviedčať k láske.

Tretia báseň *Mysel, srdce k Bohu ja mám*, je hodnotená spolu so štvrtou ako „priemerná“ alebo „konvenčná svadobná báseň“.<sup>9</sup> Tiež hovorí „o márnosti milovaní, /když Buoh nedá požehnaní“. Pritom nápadník sľubuje milovanej manželstvo. Striedajú sa slohy s nejasnými príčinami radosti pevcu so slohami zármutku. Posledná je želaním „dostať Katušu k sobášu“. Zaujímavá je predposledná ôsma sloha: „Kdo jest túto píseň zložil, / paniam, pannám verne slúžil, / čistotne žil / milovaný, / panien, paní / ku poctivosti /spíva v žalosti, / v rozžehnaní“. Dá sa vysvetľovať alebo kurtoázne, alebo renesančne, tak, že básnik nespieval svoj čistý cit, ani svoju abstraktnú zbehosť v poetike ľúbostnej poézie, ale si utváral svoju ženskú čitateľku, dvornú dámu, aby „bola jeho“ v čítaní jeho básní. Balassi tento rozmer poznal dobre. V „*Balassiho kódexe*“ (objavenom 1874), kde sú jeho básne Júlii (Anne Lošonskej), napísal venovanie sedmohradským ženám (*Kódex*, s. 311). Nepísal teda, len aby si dobyl Júliu – Annu, ale aj srdcia sedmohradských dvorných dám budovaním ich vkusu podľa seba ako literárneho vzoru. Balassiho poézia venovaná Júlii – Anne mala tento druhý rozmer, vedomé budovanie si svojho kultu u ženského adresáta, zbožňovateľiek. Keďže toto je jeden z vrcholov petrarkistickej rafinovanosti, slovenské básne Fanchaliho kódexu nemôžu byť náhodne zozbierané, ale ich zostavovateľ musel vedieť, čo Balassi, teda musel vedome budovať petrarkistickú osnovu poézie a tvorby. Giambattista Vico má slávnu tézu, že *Ilias* a *Odyssea* sú kolektívne výtvary gréckeho ľudu. R. Brtán<sup>10</sup> hodnotí slovenské básne *Fanchaliho kódexu* ako nie prvýkrát odpisované, lebo vo Fanchaliho odpise sú nezrozumiteľnosti svedčiace o tom, že odpisovač nevedel prečítať z predchádzajúceho odpisu. Ak majú teda

<sup>8</sup> ECKHARDT, A.: Valentino Balassi e Petrarca. In: Corvina. Rivista di scienze, lettere ed arti. Budapest 1921, Edizione della „Mattia Corvino“, s. 60.

<sup>9</sup> HAMADA, M.: Od baroka ku klasicizmu. Bratislava, Vydavateľstvo SAV 1967, s. 44; TKÁČIKOVÁ, E.: Podoby slovenskej literatúry obdobia renesancie. Litteraria XXVI, Veda, 1988, s. 30–31.

<sup>10</sup> BRTÁN, R.: Najstaršie slovenské umelé piesne. Slovenská literatúra 10, 1963, č. 2, ss. 221n.

„kolektívneho autora“ a ak vo svojom súhrne vyjadrujú petrarkistickú predstavu poézie a zmyslu tvorby, potom svedčia o vyspelom kolektívnom slovenskom petrarkistickom vedomí a navyše o schopnosti posledného odpisovača zostaviť z jednotlivých básní toto vedomie ako vyspelé petrarkistické.

Štvrtá báseň *Pane Bože milý, tobeť se žaluji* nahovára milú na sobáš. Básnik pritom využíva na sebachválu zatiaľ najširší repertoár techník ľúbostnej poézie. Zdanlivo sú dôležité jeho dobré vlastnosti, ktoré vychvaľuje (poníženosť pre ohovárky, smútok kvôli neopätovanému vernému milovaniu, schopnosť milovať do smrti ako antickí hrdinovia ľúbostných príbehov, služobne ako stredoveký rytier, posmrtné až k usúženiu ako hrdlička z pokresťančeného bestiára, anticky ako ranený Kupidovou strelou, všetky časti ženského tela a ducha ako tvorca enkómíí, čisto ako biblické vzory čistej lásky Jozef a Tobáš). V skutočnosti by toľkoto podôb lásky zaľúbenému básnikovi ani nenapadlo (a milá by ich toľko azda ani nepotrebovala), keby mal len v úmysle zamilovať si dievčinu. On má však zároveň ako cieľ čitateľskú stratégiu: získať si všeobecne u šľachtických čitateľiek dôveru ako dokonalý milenec – keďže je schopný hovoriť – cítiť všetkými historicky známymi podobami básnickej lásky. Znova sa potvrdzuje názor, že cyklus slovenských básní nie je súbor izolovaných viac alebo menej podarených renesančných ľúbostných básní, ale celok, ktorý sa pokúša zhrnúť všetko dovtedajšie majstrovstvo v narábaní s ľúbostnou témou, teda vrcholná petrarkistická maniera. Ale to nie je len zhrnutie, lež signál na mnohorakú intertextuálnu nadväznosť:

– prvá sloha hovorí o nemilosti, v ktorej sa ocitol u milej pre zlé ľudské jazyky. Znalci to hodnotia ako bežnú konvenciu, ale môže ísť o poukaz na romanesknosť a životopisnosť petrarkizmu. Taký bol i ľúbostný vzťah Balassiho a vydatej Anny – Júlie, keď ho obvinili z navádzania na prostitúciu. Je známe, že jeho životný príbeh mal v Uhorsku podobnú hodnotu ako u talianskych petrarkistov Petrarcov;

– intertextovosťou, ktorú otvára tretia sloha, nie sú vzory vytrvalej lásky antických postáv, ale básnické skladby o Orfeovi a Euridike, o Hektorovi a Helene, o Píramovi a Thisbe, teda v tejto slohe o láske básnik komunikuje len s takou čitateľkou, ktorá už čítala tieto príbehy: ktorá je taká, stáva sa ho hodnou;

– v piatej slohe nechce povedať len to, že ju bude ľubiť ako trubadúr – vazal svoju paniu, teda že jej bude služobníkom v jej ľúbostných potrebách („na službu mne príjmeš“, „neboť chci verne slúžiť“), ale vťahuje celú stredoveko feudálnu provensálsko – sicílsku trubadúrsku tradíciu ľúbostnej lyriky, teda kontext úplne odlišný od realizmu balassiovského kontextu prvej slohy, i od tradície antickej ľúbostnej lyriky; .

– predmetom šiestej slohy nie je len výpoveď, že bude ľubiť až za hrob, kým sa neusuší, podľa vzoru hrdličky z kresťanského stredovekého bestiára, ale zasa celkom iná kontextualita: ľúbostná poézia predsa vznikla ako dôkaz, že ľúbostná téma je rozšírením uznaných ontologických paralel. Ak je láska hrdličky kresťanským bestiárom uznaná za presahujúcu do sveta božieho bytia zo sveta podenkového stávania, potom je spev o láske kresťanský ospravedlnený, ba nevyhnutný, len nech sa podobá na príbeh ľúbiacej hrdličky.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> K tomu odkazujeme na stat' Jozefa MINÁRIKA: *Il fantastico nei fisiologi e bestiari medievali*. In: *Studi italo-slovacchi*. Nitra, UKF 1998, zost. P. Koprda, s. 5n., pripravovaný zborník.

– ôsma sloha evokuje najopakovanejší petrarkistický žáner „na chválu ženy“ (in lode della donna, enkómium), rozpracovaný Petrarcom v *Spevniku*, napríklad v slávnej básni CXXVI, *Chiare, fresche e dolci acque*: „božské nesenie tela,/ božská tvár, slová a sladký smiech“ (vv. 56–57). V skutočnosti pochádza žáner „na chválu ženy“ z doby nového nežného štýlu, keď bolo treba vyzdvihnúť nadprirodzenú duchovnosť krásy ženy, aby bol legitimizovaný senzuálno erotický spev o nej. Taká je báseň Guida Guinizelliho *Io vo' del ver la mia donna laudare* (Chcem chváliť svoju paniu vraviac o nej pravdu). V 16. storočí boli už chválené vlastnosti ženy výrazne normativizované a manierizované podliehali bestiárovej a lapidárovej symbolike, čo sa zrkadlí i v slovenskej básni: „Oči tvé sokolové / telo alabastrové,/ serdce jaspidonové“. Kvôli doplneniu informácie poznamenávame, že žáner „chvála ženy“ oslobodzoval v stilnovizme nielen k erotickému spevu, ale aj k zbásňovaniu politických projektov „božieho mesta“, teda zušľachtenosť láskou k milej premenil na lásku k „celému svetu“: otvoril poéziu diskurzívnej tematike (urobil ju „ontologicky paralelnou“, dôveryhodnou, pretože je súčasťou lásky). Základy takto chápaného žánru „in lode della donna“ nájdeme v Danteho Novom živote, najmä v básni Donne *ch'avete intelletto d'amore*.

Piata báseň *Mejž, ty, lítost, má najmilší, nad serdцем mojem*, je obsahom dialogická rozlúčka milencov v deň pred svadbou devy s iným mužom. Tu však bude asi intertextové odkazové pole iné. Treba ho hľadať. Najmä preto, že ide o najdlhšiu skladbu slovenského súboru.

Šiesta báseň, *Bože, požal toho / smutku žalostného*, má podľa A. Csandu časti zhodné s Balassiho básňou *Dušu moju veľký žiaľ zachvátil (Lelkemet szállotta ...)*. Podľa M. Hamadu v nej a v nasledujúcej vidno neskororenesančné poňatie lásky ako rozkošnickej. Iní si všimajú, že pevkýňou je žena, čo bolo v tom čase v susedných literatúrach neobyčajné. Siedma báseň *Darovals' mne, Bože...*, má motívy *Piesne piesní* (E. Tkáčiková, s. 33). Je tu hutné renesančné petrarkistické vedomie, že obsahom básne je účinok súhry poetík, ktoré v nej čitateľ prečíta, teda obsahom je, aby čitateľ mohol v básni nájsť ucelenú kultúru lásky – lebo len také globálne sémantické univerzum lásky totalizuje, ospravedlňuje nedostatky, ktoré tvorca básne – dvorenia má. Rozpúšťa ich (seba aj príjemkyňu) v dokonalej harmónii obrazu lásky, ktorý dokázal vytvoriť. To je vrchol tvorivého princípu ontologického paralelizmu: „ja“ vplynuté do kultúry lásky (schopné akoby urobiť si z nej príbytok, nevyčnievať cez ňu), pričom kultúra lásky je básnickou výrazovou paralelou metafyzickej lásky. Tu dakde sa musel petrarkizmus skončiť, vyčerpať vo svojej formálnej hravosti. Už s antipetrarkistickým básnikom Francescom Bernim (1497–1535) prišla vlna manierizmu, založeného na opačnom princípe, na neukotvovaní výrazov o predformulované obsahy. Preciozitus výrazovej palety básne *Darovals' mne, Bože* tvorí súhra týchto prvkov:

– v šiestich slohách striedavo spievajú o vzájomnej ľúbostnej túžbe milenec a milienka. M. Hamada (c.d., pozri pozn. č. 9) hodnotí prítomnosť ženského lyrického ja v stredoeurópskej renesančnej ľúbostnej lyrike ako raritu;

– v sofistike lásky básnikov nového nežného štýlu (*del dolce stil nuovo*) sa zmenil tradičný chladný trojuholník: Boh – žiara ako odosielateľ lúča lásky – srdce muža ako ním zušľachtené a tým schopné prijímať vzácné formy lásky od žien, hviezd – žena ako

chladná hviezda vysielajúca do zušľachteného mužovho srdca lúč vzácných vlastností lásky (len zušľachtené srdce je schopné zachytiť tento lúč). Bol to lapidárový model lásky (len kameň, ktorý už prešiel ohňom zušľachtenia /teda stal sa z neho jaspis, smaragd,.../, je schopný zachytiť, neprepustiť cez seba hviezdny lúč špecifických vzácných vlastností, je schopný stať sa ich nositeľom, nebyť ako afínna voda). U zakladateľa stilnovizmu Guida Guinizelliho (umrel 1276) v básni – manifeste *Al cor gentil reipara sempre amore* (V šľachetnom srdci láska sa vždy skrýva) znamená slovíčko „vždy“ v prvých troch slohách lapidárovú odvodenosť najskôr od zušľachťujúceho božieho lúča a následne od prijatia jemu paralelného ženského – hviezdneho lúča lásky. V štvrtej slohe nastáva zlom, lebo srdce už musí byť ušľachtilé, aby sa mohlo nechať zušľachtiť jasu (blato ostane blatom aj v žiari slnka), pričom je jedno, či je to jas slnka – Boha, alebo hviezdy – ženy. Inak povedané, „nie je možné, aby bola ušľachtilosť mimo srdca“ (vv. 37–38): už samo objavenie sa srdca v človeku je objavením sa potencie lásky: vzniká ako magnetizmus v bani, spolu so železom. Železo nie je pred ním, ale spolu s ním, a teda netreba hovoriť o srdci ako o pasívnom prijímateľovi lásky, ale ako o totožnom s ňou: srdce – ušľachtilosť – láska sa stávajú jednou kvalitou. Odpadá hierarchia následnosti príčin medzi pozemskou láskou a jej prvou príčinou. Téma pozemskej lásky sa stáva samostatnou. Jediným garantom toho, že kultúra uchová vedomie jej paralelnosti so stredovekou kauzálnou reťazou, je nežnosť štýlu zobrazenia tejto spoluprátnosti. Ona akoby nielen zobrazovala už existujúcu ušľachtilosť ľúbiaceho srdca, ale akoby ju utvárala alebo aspoň živila. Nežnosť štýlu je v slovenskej básni *Darovals' mne, Bože...* vyjadrená niekoľkokrát:

– žena už nie je hviezda – zušľachťovateľka mužského srdca, ale je rovnako ako on nositeľka už ušľachtilého srdca chcejúceho ľubiť;

– Kupidova strela lásky ide v prvej slohe z ušľachtilého ženského srdca do ušľachtilého mužovho, v druhej spieva milá o opačnom procese;

– teda nie je to už lúč odrazenej metafyzickej lásky, ktorý by vyšiel z pekného vonkajšieho zjavu ženy (len z neho), ale priamo sa jedna túžba za láskou stretáva s druhou;

– ušľachtilosť tohto dvojspevu o láske srdc je zakentovaná pripodobením sa devy k pelikánovi ako symbolu milosrdenstva (ľúbi akoby oživená krvou pelikána, druhá sloha) a mládencovým odovzdávaním svojho zaľúbeného srdca do rúk božích ako „pána tej peknej štepnice“ lásky (piata sloha);

– šiesta sloha je spevom devy o vonných mastiach, ktoré jej uchovávajú lásku milého.

V poradí ôsma báseň *Lilium kvítí* sadila sa dá vysvetliť vo vzťahu k siedmej. Medzi nimi je podobný pomer ako medzi Guinizelliho *V šľachetnom srdci...* a medzi básňou Guida Cavalcantiho (1255–1300) *In un boschetto trova' pasturella* (pozri E. Tkáčiková, s. 30). Guinizelli svojou básňou oslobodil „srdce“ od priamej závislosti od lúča lásky, oslobodil ho, aby sa o ňom dalo voľne spievať, Cavalcanti oslobodenie využil na vniesenie erotického motívu ako prirodzeného dôsledku lásky srdc. Pravda, v slovenskej básni nejde o pastierocku, ale o mladé urodzené dievča. Napriek tomu je v obidvoch básňach prechod od citového vzplanutia k sexuálnemu bezprostredný („Ušlechtilá, / veľmi milá, / mé smutné serdce jala hned“ (4. sloha), „hned svůj ružový vínek / z hlavy sňala / a mne dala / k tomu též zlatý perstenek“ (5. sloha)). Slovenská báseň nie je natoľko významovo priama a navyše je v nej dramtizujúca zápletká.

Z povedaného by vyplývala všeobecná zaraditeľnosť slovenského súboru do rámca petrarkizmu i do Balassio petrarkistického kontextu, ale tak, že by vznikla len hmlistá predstava o jednom, druhom i treťom jave. V komentovaní slovenských básní sme naznačili dve nesúrodé veci: individuálnu vysvetliteľnosť väčšiny z básní predpetrarcovskými tendenciami nového nežného štýlu, no zároveň ich dôraz na intertextualitu témy lásky, čo ich zbavuje stilnovistickej filozofickosti a posúva k nezávislosti lyriky ako hodnoty, ktorá filtruje všetky ostatné, teda k neskorému, rozvinutému petrarkizmu prvej polovice 16. storočia. Prechod od stilnovizmu cez Petrarca, cez renesančný petrarkizmus až po bembovský petrarkizmus prvej polovice 16. storočia a po jeho neskoršie výhonky (z nich čerpal Balassi podľa výskumov Waldapfela) je zložitý proces. Ak si neujasníme rozdiely medzi týmito fázami, bude sa nám slovenský cyklus zlievať do hmlistého predbembovského pojmu „kurtoázna lyrika“, ktorým ho označil R. Brtáň, alebo z neho budeme vyzdvihovať jednotlivé vyčleniteľné prvky (zvieracia symbolika, vrstva duchovnosti, „nový typ religiozity“ /M. Hamada, s. 36/, láska ako služba – kurtoáznosť). Treba vidieť našu básnickú klasiku ako zžitú s konkrétnym poeticko–historickým vedomím európskej lyriky. M. Hamada predpokladá blízkosť slovenských básní Balassio okruhu, lebo tradujú rovnakú intertextualitu ako on (s. 41, cit.); vyzdvihuje Balassio citát z *Prológu k Szép magyar komédia*, že nemohol napísať náboženské diela, lebo tie už napísali, nuž musel robiť to, čo vie, písať o láske (s. 36, cit.). Kľúčovosť tejto pasáže, ktorú Balassimu vnukol jeho učiteľ P. Bornemisza, vyzdvihuje aj I. Bán<sup>12</sup>. Nie sú to náhodné slová. Balassi totiž potom poukazuje na lásku ako na národný mentalitný charakter: téma lásky je vysoko ctená vo všetkých európskych literatúrach, len v poézii Uhrov nie je docenená. Pritom mentalita Uhrov je viac ako ktoréhokoľvek iného národa založená na schopnosti takej absolútnej oddanosti láske, že ona dokáže prekryť náboženstvo, národnosť, stavovskú česť: „V našich časoch niet národa, ktorý by viac trpel, viac konal a viac víťazil prostredníctvom lásky ako uhorský“ (citát podľa I. Bána, cit., s. 152). Básnik vraj pozná v Uhorsku ľudí, ktorých sa pýtali, v čomžeto spočíva ich oddanosť láske, a oni odpovedali: „Spočíva len v tom, že vo svojej láske nemôžu brať ohľady ani na Boha, ani na svoju dušu, ani na svoje deti, ani na svoj život, ani na česť, ani na národnosť, ani na povesť, ani na ľudí. Všetko toto si musia odmyslieť a milovať len milenkú“ (citát podľa I. Bána, cit., s. 152). Tu je vyjadrená vzdialenosť Balassio od kurtoáznej poézie, od stilnovizmu a Danteho, ba i od petrarcovského neoplatonizmu: sloboda básnického slova o láske stojí uňho tak vysoko, že potláča všetky paralelizmy, ktoré cez tému lásky v poézii dovtedy povinne šli ako cez svojho nositeľa a sprostredkovateľa. Teraz má téma lásky len jedno obmedzenie: básnickú obratnosť, takú, aby básnik dokázal tému textualizáciou zároveň maximálne individualizovať, vziať na seba ako sebaučenie. Ak teda nájdeme u Balassio a v slovenskom „cykle“ výrazové prostriedky sprevádzajúce tému lásky od jej trubadúrskych provensálskych začiatkov, nemalo by

<sup>12</sup> BÁN, I.: Il dramma pastorale italiano e la „Bella commedia ungherese“: „Pokladá (v Prológu – pozn. aut.) za svoje povolanie písať o láske. Historické diela totiž písať nemôže, lebo na to nie je pripravený, a diela na sväté témy už v hojnom počte napísali autori z oboch strán (protestanti i katolíci – pozn. aut.). In: Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari. C. d., s. 151.

nás to viesť k vágnemu tvrdeniu, že ide o kurtoázno-renesančnú ľúbostnú lyriku. V skutočnosti ide o pobembovskú ľúbostnú lyriku žijúcu len svojej uvedenej funkcii. Takú oslobodenú od paralelizmu ju nenájde ani v jednej z predchádzajúcich etáp vývoja ľúbostnej lyriky. U Balassiho a v slovenskom „cykle“ ona len intertextovo využíva prvky ľúbostnej lyriky predchádzajúcich etáp. Jedinou paralelou s ontologickým rozmerom je tu práve povinnosť intertextovosti vyjadrenia lásky (inak by sme museli vnímať ako nezmyselné hromadenie nesúrodých tematizácií lásky štvrtú zo slovenských básní *Pane Bože milý, tobeť se žaluji*) s cieľom stupňovať tým od jednej básne k druhej dojem individuálnej nezameniteľnosti ľúbostného citu. V tomto je aj „cyklickosť“ Balassiho *Piesní Júlíi* i slovenského súboru, pretože ony nie sú cyklické v pravom (petrarcovskom) zmysle slova.

K stupňovaniu individuálnosti pomáhal aj národný jazyk, teda systém odlišný od latinčiny alebo iného prevzatého jazyka, taký, v ktorom je vždy možné výrazové osvietenie, kde nemá prevahu jazyková zásobáreň nad rečou. Šlo tu o povýšenie ľudového živého jazyka na vznešený, o obdobu procesu premeny taliančiny na vznešenú – spisovnú (vznik *volgare illustre*). Balassi takto legitimizoval maďarčinu. A. Csanda (cit., s. 216) píše, že pred Balassim mala čeština ako spisovný jazyk Slovákov vyššiu výrazovú schopnosť, bola literárne obratnejšia a je možné, že práve obratnosť slovenčiackej češtiny slovenského ľúbostného básnenia balassiovskej neskoropetrarkistickej línie zakladá vedomie „vznešenej ľudovej slovenčiny“ (obdoby talianskeho a maďarského „*volgare illustre*“), teda nového typu jazykového systému, takého, kde je zásobáreň meniteľná rečou. Tým sa zároveň mení jazykové povedomie, a mení sa cez tému lásky (ako dravo odstraňujúcej regulačné mechanizmy). Toto si hodno uvedomiť: slovenčina ako „vznešená ľudová slovenčina“ (*volgare illustre*) sa ustálila v našej jazykovej mentalite (vystriedala latinskú jazykovú mentalitu mŕtvej nemennej zásobárne) možno práve uvedením si faktu, že tému lásky ako nezávislej hodnoty (ako hodnoty, ktorá sa dlhým literárnym vývojom prepracovala k značnej nezávislosti od paralelizmu ako princípu a dôvodu zobrazovania) nemožno jazykovo spracovať nijako inak, len hovoreným jazykom, kde individuálny prejav spätne mení, individualizuje ustálený neosobný jazykový systém.

Načrtli sme najväčší oblúk: medzi ontologickým paralelizmom kurtoáznych začiatkov ľúbostnej poézie a medzi jej intertextovým vyústením v pobembovskom petrarkizme Balassiho a slovenských básní *Fanchaliho kódexu*. Teraz treba aspoň krátko vysvetliť stupne prechodu medzi jednotlivými fázami tohto veľkého oblúka, a to z hľadiska Balassiho vzťahu k nim (pretože ide stále o to, trvať na východisku, že slovenský súbor je naozaj paralelný s Balassiho stratégiou, a vyvodit' z toho pre slovenský súbor dôsledky, ktoré literárna historiografia vyvodzuje u Balassiho, teda že obidva celky sú pobembovským petrarkizmom – „manierizmom“, čo je zatiaľ len naše tvrdenie, lebo ani jeden z uvedených literárnych historikov to pri slovenskom súbore podrobne nepreukazuje, iba ak v náznakoch).

Bálint Balassi sa narodil vo Zvolene 20. októbra 1554 v protestantskej šľachtickej rodine. Matka sa volala Anna Šul'ková. Jeho vychovávateľom vo Zvolene bol v rokoch 1564–1571 Melanchtonov žiak Peter Bornemisza. Určite ho učil z knihy, na ktorej je podpis malého Balassiho, z renesančnej encyklopédie Raffaella Maffèia zvaného *Volater-*

ranus *Commentariorum urbanorum octo et triginta libri*, vo vydání Bazilej 1530. Roku 1565 študoval latinčinu v Norimbergu a z roku 1569 je záznam, že otec chcel, aby pokračoval na ďalšej nemeckej univerzite. Už vtedy poznal okrem maďarčiny a latinčiny päť jazykov, medzi nimi slovenčinu a taliančinu. V tom istom roku dal cisár Maximilián II. zatvoriť otca pre podozrenie zo sprisahania. Otec ušiel do Poľska a rodina za ním. V Krakove vydal Bálint r. 1572 svoju prvú knižku, preklad evanjelických náboženských meditácií od M. Bocka. V tom roku cisár Rudolf omilostil otca pri príležitosti svojej intronácie. Na ceremónii v Prešporku vystupoval aj Bálint. Roku 1575 poslal otec syna na výpravu proti sedmohradskému kniežat'u Štefanovi Báthorymu, aby rodine zabezpečil úplnú dôveru Rudolfa. Bálint padol do zajatia kniežat'a. Ten si ho obľúbil, nechal si ho na dvore a dal mu taliansku výchovu. Bolo to najpokojnejšie obdobie Bálintovho života. Roku 1575 bol Štefan Báthory zvolený za poľského kráľa. Bálint s ním odišiel do Krakova. Roku 1577 sa vrátil, aby odstránil podozrenia z nelojálnosti rodiny voči cisárovi. Otec bol už mŕtvy. Pravdepodobne on v tom roku preložil *Historia duobus amantibus* od Eneu Silvia Piccolominiho. V trojročí 1579 –1582 bol dôstojníkom v Jágri. Tam sa zrodila jeho láska k Anne Lošonczyovej, manželke chorvátskeho bána Krištofa Ungnáda. Obžalujú ho z navádzania na prostitúciu, pripravujú ho o povest'. V úsilí napraviť to, oženil sa so sesternicou Kristínou Dobóovou. Usiloval sa o majetok jej brata v Šarišskom Potoku. Rodina manželky ho obžalovala z úsilia o cudzí majetok a do roku 1587 podstúpil štyri súdne procesy v Trnave (jeden vyvolal sám: obvinil manželku z nevery). Aby si zabezpečil rodinné majetky, prestúpil roku 1586 na katolicizmus. Rozviedol sa s Kristínou. Od r. 1588 do 1589 obnovil dvorenie Anne Lošonskej, ktorá práve ovdovela. *Piesne pre Júliu*, ktoré jej začal písať už v predchádzajúcom období dvorenia, teraz usporiadal do spevníkového súboru. V tom istom najplodnejšom básnickom dvojročí napísal aj *Peknú maďarskú komédiu* (objavil ju Ján Mišianik r. 1957 vo Viedni), adaptáciu pastierskej komédie Cristofora Castellettiho *Amarilli*. Keď sa Ungnádova vdova znova vydala, Balassi odišiel do Poľska, kde sa zdržal vo vojsku až do roku 1591. Zložil tam *Piesne pre Caeliu* a začal písať náboženské básne. Roku 1593 sa vrátil najskôr do Krakova a odtiaľ odišiel veliť protitureckej obrane hradu Divín. V tom roku sa začala tzv. pätnásťročná protiturecká vojna. Umrel r. 1594 pri útoku na ostrihomskú pevnosť zasiahnutý do nôh dvoma delostreleckými guľami. Jeho smrť vyvolala oňho záujem básnikov. Priateľ a žiak Ján Rimay napísal naňho r. 1596 *Epicédium*. Vytvoril o ňom mýtus ako o vojakovi kresťanstva.

Spevník *Piesne Júlii* mal za cieľ získať súhlas vdovy so svadbou. Našiel sa vo Zvolenskej Radvani r. 1874 v knižnici baróna Radvánskeho, v kódexe teraz nazývanom *Balassiho kódexom*. V zborníku sú aj básne J. Rimaya a časť Zríniho eposu *Obliehanie Siget*. Poslednou zapísanou časťou kódexu sú básne mladých autorov, napodobňovateľov Balassiho a Rimaya. Balassiho básne boli zapísané do zborníka okolo r. 1650. Sú odpisom odpisu asi z roku 1610 a o tom sa predpokladá, že čerpal z Balassiho vlastného výberu svojich svetských básní. Do objavenia kódexu r. 1874 bol Balassi známy len ako básnik náboženskej lyriky. Pritom sa vedelo, že odpisy jeho ľúbostných básní ovplyvnili celé nasledujúce generácie. Známych je päť odpisov predlohy tej kópie, ktorá je v Balassiho kódexe. Pod vplyvom protireformácie nasledujúcich období ležali ľúbostné

piesne Balassiho zabudnuté dvestopäťdesiat rokov. Zmienka je len u historiografov literatúry Uhorska Davida Cwittingera (1711) a Pavla Valaského (1785).

Najvýznamnejším interpretom Balassiho je Tibor Klaniczay.<sup>13</sup> Naša téza je, že pre slovenskú ľubostnú lyriku balassiovského typu je najpríznačnejšia nezávislosť témy lásky od ontologického paralelizmu tak, aby bolo konečným dôsledkom písania ľubostnej poézie potvrdenie básnikovej (tu zostavovateľovej) individuality uznaním jedinečnosti poézie, ktorú napísal, teda jej individuálnym a kolektívnym osvojením u ženskej vzdelanej adresátky. Táto predstava súvisí s tézou T. Klaniczaya, že Balassi písal poéziou svoju individuálnu lyrickú biografiu, že jeho výtvor mal prevziať funkciu kliesniteľa života. Klaniczay vychádza z biografického faktu, že Balassiho básne z prvého obdobia dvorenia sú písané pod vplyvom zaľúbenia, no vo veršoch Júlii – Anne z dvojročia 1588–89 už musí básňami vytvárať dojem úprimnej lásky. Tak sa zrodila dvojcestnosť: hovoriť poéziou o jedinečnosti svojho života – ľubostného citu, ale dosahovať ten dojem výlučne cez poetický účinok básní, teda cez empatiu ženskej čitateľky a úprimnosťou citu, ktorý je v básňach zastúpený dômyselnou intertextovosťou. V prvých piatich básňach cyklu Júlii je inšpirácia ešte priama, psychologicky logická: básnik oplakáva svoj ľubostný vzťah k Júlii ako nenávratne stratený. Idúc takto v ústrety smrti si želá, aby sa stal labuťou,<sup>14</sup> teda aby jeho záverečná pieseň zmámila Júliu. Je to teda logický typ cyklu, usilujúci sa priamo vyspievaním životného citového príbehu o znovazískanie lásky adresátky básní. Tohto typu cyklickosti sa Balassi vzdal ešte v priebehu *Spevníka* a stále väčšiu váhu začala nadobúdať kvázicyklickosť, teda vyspievanie možných koncepcií lásky v poézii, ako je to aj v slovenskom súbore a ako o tom teoretizoval Bembo. Pod kvázicyklickosťou rozumieme intertextovú prepájanosť skupiny básní tak, že na seba navzájom odkazujú typmi odvolávok na rozličné historickoliterárne spôsoby spracovania témy lásky. Pritom Balassi mal ako podklad k takej intertextovosti rozličné texty, najmä talianskeho pôvodu. Budeme o nich hovoriť. Zároveň vidíme, že poslanstvo je zverené básnickému majstrovstvu, majstrovstvu spevu, nie stilnovistickému prieniku zaľúbených srdc, nie metafyzike lásky: „mimo nej (Júlie – pozn. aut.) / nie je útecha, / Nie je blažená potecha, nie je pôvab, / nie je zemský poklad!“ (cit. d., XXXVIII (5), 7); alebo: „Či je anjel, alebo človek / ... / moje srdce je už teraz jej“ (tam, 1. sloha). Posledné dve básne úvodného cyklu (39 a 40) sú laickou modlitbou k zbožštenej Júlii. Ale z toho netreba robiť záver, že taký je celý *Spevník*. Veľa miesta je venované enkómiu – chvále krás milej. Každá báseň je nápev k melódii. Aj z toho vidno, že úloha presvedčiť o citovej identite je zverená peknej forme – jedinému paralelizmu, ktorý prežil od stilnovizmu po pobembovský petrarkizmus (v duchu zásady stredovekej estetiky, že výraz musí byť arbitrárny, aby v pesterj variete výrazov bolo vidno, že nesú homologizovateľné obsahy,

<sup>13</sup> KLANICZAY, T.: A szerelem költője. In: *Reneszánsz és barok*. Budapest 1961; – KLANICZAY, T.: Réalité et idéalisation dans la poésie pétrarquiste de Bálint Balassi. In: *Acta litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 8, 1966.

<sup>14</sup> XXXIV (= 1), sloha 10: „Nech aspoň to dosiahnem, / hoci na to umriem, / nech je jasný koniec mojích úzkosti / ako koniec labute; ... – prevzaté z talianskeho prekladu Carla Camillioho a Nunzia Zagu in: In forma di parole. Bálint Balassi: Canzoni per Julia, a cura di Armando Nuzzo. Milano, Crocetti Editore, roč. 2, 1994, č. 2, ss. 159.

čím sa poukazuje na paralelnosť týchto obsahov s metafyzickými ideami). Keďže tieto vlastnosti má aj slovenský súbor (sústredenosť na výrazovú vycibrenosť, arbitrárnosť, teda na národný literárny jazyk /volgare illustre/, „kvázicyklickosť“, neharmonickosť medzi láskou k žene a vnímaním univerza ako proporcionálneho, teda nedanteovskosť – žena a láska nie sú „zanjelštené“, ale sú petrarcovsky inovyjadrením básnikovho ja), umožňuje nám to určiť jeho miesto v stáročnom vývoji metafyzickej témy lásky ako jedinej témy hodnej (v starších obdobiach) poézie – a nehovoriť o slovenskom súbore všeobecným termínom kurtoázna lyrika. Význam presnejšieho zaradenia je aj v tom, že z maximálne akcentovaného personalizmu lásky pobembovského typu je prirodzený prechod k bizarnému vkusu manierizmu: tam bizarnosť vyplýva z toho, že výraz už neornamentuje významovo ontologizovateľné pojmy, akým bola stredoveká téma lásky, ale pojmy pevne neukotvené. Excentricky vysunutá láska slovenského cyklu sa podobne ako ostatná neskoropetrarkistická poézia prirodzene blíži k východiskám manieristickej poetiky.

Zvyšok *Spevníka* je na rozdiel od ostatného európskeho petrarkizmu „anticyklicky“<sup>15</sup>, skôr sled príhod, ktorými Júlia sklamávala ľubostné očakávania básnika. Konštatujeme rozdiel oproti slovenskému súboru, lebo ten má viac autorov, teda tematická spätosť jednotlivým životným pocitom v ňom absentuje celkom, ale tým viac musí byť nahradená: vyprodukovaním ideálneho autora – odosielateľa – nositeľa vedomia dejín kultúry básnického komunikovania o láske. „Autobiografizácia“ (personalizácia) bola tým ťažšia, alebo skôr, tým zaujímavejšia práca, lebo zostavovateľ slovenského súboru (a zostavovatelia slovenských súborov, z ktorých odpisoval) staval komunikáciu s čitateľkami na vzájomnom vedomí, že text uprostred je náhradnou identitou.

Slovenský cyklus sa vo Fanchaliho kódexe nachádza spolu s Balassiho adaptáciou pastierskej drámy Cristofora Castellettiho *Amarilli*, ktorej dal Balassi v adaptovanej podobe názov *Pekná maďarská komédia*.<sup>16</sup> Balassi hru adaptoval v dvojročí 1588–89 spolu s *Piesňami Júlii*. Keďže slovenský cyklus je umelo združený, nie je chybou nazerať naň ako na súčasť jednotnej textovej stratégie zborníka. Slovenský súbor je podľa nás zostavený z hľadiska vypointovaného personalizmu (so všetkými dôsledkami pre vnímanie zaradenia súboru do určitej konkrétnej etapy európskeho literárnohistorického procesu ako vývoja témy lásky: najmä druhá až piata báseň slovenského súboru akoby tvorili neskoropetrarkistický blok). Textová stratégia *Peknej maďarskej komédie* by mala byť podobná, ak v zborníku ide naozaj o „intertextovú úplnosť“ ako zastúpenie mileneckej dokonalosti fiktívneho autora, resp. prepisovača. Adaptácia akcentuje okamihy šťastia

<sup>15</sup> NUZZO, A.: *Comporre il „Canzoniere“*, c. d., s. 130.

<sup>16</sup> Prvé talianske vydanie je z roku 1580. BĀN, I.: *Il dramma pastorale italiano e la „Bella commedia ungherese“ di Bálint Balassi*, in: *Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti*. A cura di M. Horányi e T. Klaniczay. C. d., s. 148, píše, že *Amarilli* bola podpriemerná pastierska dráma a nemala úspech na talianskych javiskách. O Castellettim sme sa dačo dozvedeli z jeho sebacharakteristiky, ktorá presvitá z úvodného slova k jeho druhej komédii *Torti amorosi* (Venezia, B. B. Sessa 1585). Tam vraví, že ju venuje rovnako ako *Amarilli Caelii Farneseovej*, „lebo prijala s veľkým oduševnením najmä moju pastiersku eklogu *Amarilli*, ktorú som jej venoval vlni“. *Torti amorosi* hodnotí ako takzvanú vážnu komédiu, ochranu pred chladom a zhubou cez smiech, teda v duchu Bembovho programu kvalitnej sebazáchovnej literatúry pre talianske šľachtické dvory. Pozri Prologo, in: *Torti amorosi*, c. d., s. 5–8).

protagonistov (Credulus, Júlia, Silvanus), teda prezentizuje šťastie na rozdiel od ustavičnej budúcnostnej polohy *Piesní Júlii*. Príčina môže byť, že Balassi hru adaptoval s úmyslom dať ju inscenovať pri svojej svadbe s Júliou. No sú tam aj trpké verše: „Už nemám nijakú nádej, ktorou by som mohol aspoň živiť a vytvárať si vo svojom trpkom živote ilúziu; ba nijakým druhom myslenia si nemôžem ulaviť vo svojom úzkostnom stave“.<sup>17</sup> To poukazuje na stratu viery v schopnosť literárneho výtvoru zastúpiť personálnu existenciálnu potrebu, na márnosť usilovať sa meniť žánre a techniky poézie o láske. Pastierska dráma bola v tom čase nový žánr. Balassimu tento žánr imponoval, lebo jeho potreba premeniť báseň na zastúpenie seba nachádzala v pastierskej dráme figurálne inscenačnú podobu: protagonisti stvárnňovali personalizáciu citovej drámy autora vlastným telom. Tento žánr v jeho očiach potvrdzoval jemu vlastný personalistický postoj k textu. Rezignácia v beznádeji je vypointovanie petrarkizmu a témy lásky do krajných polôh, kde je už len vzdialenou ozvenou zásad stredovekej estetiky.

Pod personalizmom rozumieme Petrarcovu hlbokú nespokojnosť so sebou, vedomie, že ani augustínovský individualizmus, ani aristotelovský objektivizmus dobovej európskej kultúry tento jeho osobný pocit nevedia vyriešiť, a úsilie nahradiť tento pocit nedostatočnej identity náhradnou identitou, teda tou, ktorá by vyplývala čitateľovi i jemu z básní, ktoré napíše, z premenenia rozmrzeného pocitu sveta na pekný tvar textu, ktorý sa následne stáva náhradným životným uspokojením: „Aj objavenie úzkeho vzťahu medzi slovom a vnútorným životom, medzi sermo a animus, nadobúda v novej dobe humanizmu polemický význam ...voči preludom kresťanskej spirituality, zacielenej na oslavu „božieho mesta“, ktorá mala byť jedinou pravou pravdou smrteľného života“.<sup>18</sup> Petrarca si uvedomil prepojenie slova a duchovného života štúdiom Senecovho diela *Epistulae morales ad Lucilium*, tam najmä listov 114 a 115.<sup>19</sup> Pre svoju poetiku personalizmu využil aj Cicerovu stoickú maximu, že „žiť je uvažovať“ („vivere est cogitare“, in: Marcus Tullius Cicero: *Tusculanae disputationes*, V, 38). Tak objavil tretiu cestu kultúry a poézie, medzi averroesovsko aristotelovským objektivizmom a kresťansko-augustínovským substancializmom: „Tak bola človeku zverená prvýkrát od antiky úloha postaviť si sám svoj život, nájsť zmysel svojho života v živote, vo svojom vlastnom živote“ (U. Dotti, c. d., s. 125). Z takého nastolenia vzťahu ja – svet vyplývala aj dôležitosť autobiografizmu v dobovej skladbe literárnych žánrov. To valorizovalo autobiografickosť aj ako vnútorný obsah, dôvod básnickej skladby alebo básnického cyklu. Preto sa usilujeme slovenský súbor *Fanchaliho kódexu* predstaviť aspoň od druhej po šiestu báseň ako vnútorne spätý úsilím zostavovateľa – prepisovača vytvoriť akúsi svoju náhradnú autobiografiu, lepšie povedané, vedomie, že mu je známa autobiografická orientácia humanistickej poézie, jej úsilie o text ako zastúpenie autorského ja. Tak posunul Petrarca aj tému lásky v poézii ďalej od jej stredovekého a kurtoázneho chápania ako univerzálneho vyjadrenia ontologického paralelizmu. Teda ak hovoríme, že u Balassihu a v slovenskej renesančnej lú-

<sup>17</sup> Prevzaté z: FRANCESCO, A. di: Bálint Balassi e l' Amarilli di Cristoforo Castelletti. In: *Rapporti veneto – ungheresi all' epoca del Rinascimento a cura di Tibor Klaniczay*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1975, s. 395.

<sup>18</sup> DOTTI, U.: Petrarca e la scoperta della coscienza moderna. Feltrinelli Editore, Milano 1978, ss. 18–19.

<sup>19</sup> Pozri k tomu napríklad G. PETRONIO, G.: *La storia intima. Come lavorava il Petrarca*. In: PETRONIO, G., MARANDO, A.: *Letteratura e società*, I. Palumbo Editore, s. 353.

bostnej poézii dominuje personalizmus ako vôľa vytvoriť poéziou zástupnú básnikovú (zostavovateľovu, alebo napokon čitateľovu) individualitu, myslíme na dvojité rozmer tohto úsilia: existenciálny i manieristický. Balassi napísal už pri prvom rozchode s Annou Losonczyovou (kvôli Balassiho nevere) 1578 báseň, kde sa teší z rozchodu, z oslobodenia od lásky. Personalizmus vrcholného obdobia jeho tvorby v dvojročí 1587–89 treba vidieť práve z tohto dvojitého pohľadu. Zaľúbený už asi nebol a mal malú nádej na svadbu s Annou. No ktovie, ako cítil prázdno – neuspokojenosť vo svojom vnútri: „Vraví (v Predhovore – pozn.), že *Komédiu* zložil, aby si uľavil vo svojom ťaživom smútku“ (I. Bán, s. 151). Teda prenesenie zástupnej funkcie na báseň, na dôveryhodnosť básnického cyklu, by mohlo byť úmerné nie „úprimnému citu“, ale potrebe zaplniť vieryhodnosťou básnického vyjadrenia petrarcovskú neidentitu. Z tohto hľadiska si môžeme personalizmus zovšeobecniť ako kultúrny pocit záveru storočia v Uhorsku, ako všeobecné prenesenie talianskej módy, pretože Balassi napríklad *Peknou maďarskou komédiou* nekomponuje len svoje citové rozpoloženie vo vzťahu k Anne, ale väčšie uspokojenie mu prináša vedomie vyslovené v *Predhovore*, že sedmohradské dvorné dámy očakávajú „všeobecne“ tento vieryhodný zástupný príbeh lásky („cieľom tejto Komédie je spôsobiť potešenie zaľúbeným ženám“ (I. Bán, cit., s. 151). Niekedy bola predmetom štúdia sociológia *Fanchaliho kódexu* a jeho slovenských skladieb? Veď autorská i adresátska anonymnosť tam poukazuje na „všeobecného autora“ a na „všeobecného adresáta“. Ak sme doteraz definovali len poetiku slovenského súboru, teraz sme využili okolnosti Balassiho tvorby a zaradíme cez ne slovenský súbor aj slovenskú básnickú kultúru do rámca komunikačných zákonitostí medziliterárneho procesu. Vývoj literárneho procesu v starších obdobiach nie je len vývoj postavenia lásky k svojej ontologickej paralele, ale aj vývoj zovšeobecňovania personalistickej vnímacej klímy, inými slovami, zbavovanie sa strachu z petrarcovskej poézie ako náhradnej identity. Rozvíjať Petrarca znamenalo prestávať sa báť pracovať vnútri v texte, ako keby to bol náhradný život: „Nech mi nik nezakazuje stúpiť, kam sa mi páči, obísť jedny chodníky a pokúšať sa prejsť niektorými doteraz neprechodenými. Ak je taká moja vôľa, nech mi je dovolené vybrať sa po rovinatejšej ceste, poponáhľať sa, zastaviť sa, zdržať sa alebo sa vrátiť naspäť“ (Francesco Petrarca: *Familiares*, XXII, 2, 21). Kým pri predpetrarcovskej maniere sa študuje oslobodzovanie sa od ontologickej väzby, pri petrarkizme sa už študuje následný proces, podmienky prechodu k manierizmu konca 16. storočia ako poetike výrazu. Zaujímavosť štúdia slovenského súboru ľúbostných piesní v kontexte balassiovsko – neskoropetrarcovskej vlny je v tom, že časovo sa problematika nachádza medzi dvomi veľkými obdobiami vývinu západoeurópskej literatúry. V tejto prechodnosti treba vidieť, prečo kritici toľko zdôrazňujú význam Balassiho *Prológu* vo vzťahu k jeho *Peknej maďarskej komédii* pre interpretáciu vývojových súvislostí Balassiho tvorby. Tam totiž bráni poéziu ako najkrajší dar bohov (koncom 18. storočia to zopakoval vo svojich sonetoch Vittorio Alfieri), písanie ľúbostnej poézie označuje za svoje povolanie, tak ako má iný povolanie písať náboženské texty, vyzdvihuje lásku ako uhorský mentálny typ. To všetko svedčí, že už nie sme v prostredí stilnovistického harmonického vzťahu medzi láskou ako individuálnym citom a láskou ako všeobecnou zákonitosťou univerza, ale sme v klíme utvárania sa všeobecného návyku na petrarcovský personalistický pocit. Aj keď z poetických vlast-

ností slovenských básní vyplýva občas ich iná kontextualizácia (kurtoázna, stilnovistic-ká), bolo by chybou nevidieť ich v rámci prechodného momentu medzi staršou a moder-nou európskou literatúrou, už aj preto, že tvoria súčasť zborníka, ktorý je uvedeným *Prológom* situovaný takto. Napokon, definícia petrarkizmu najmä v 15. storočí je, že v ňom „otvorene koexistuje danteovské, v širokom zmysle stilnovistické, a dokonca z ľudovej tradície načierajúce dedičstvo“; „Počas 16. storočia sa petrarkizmus rozšíril do ďalších krajín Európy, ale tam nemal za vzor P. Bemba, lež kurtoáznu poéziu druhej polovice 15. storočia“.<sup>20</sup> O toto pozorovanie sa dá ukotviť hypotéza, že šiesta, siedma a ôsma zo slovenských básní vyhovujú tomuto všeobecnoeurópskemu modelu, kým dru-há až piata by boli skôr v duchu Bembovho (a Balassiho) „aristokratického“ petrarkizmu, hoci sú to rozdiely.

Z tohto hľadiska treba vidieť aj tvrdenie *Prológu*, že touto ľúbostnou poéziou sa vytvára maďarčina ako „volgare illustre“: „Ľúbostná poézia sa navyše vidí byť tým naj-lepším spôsobom ako obohatiť maďarský jazyk“ (I. Bán, c., s. 151). Jednoducho ľúbost-ná téma je prvý námet ľudskej komunikácie, ktorý začal byť ukotvený len o paradigmatic-ku textu, a nie o paradigmu slovníkovej sémantiky. V tom zmysle bolo treba reformulo-vať aj národnojazykové systémy slovnej komunikácie: aby nevyvodzovali svoju silu z bohatstva slovníkových odkazov, ale zo slobodného pohybu slov v texte, teda z ich živého reagovania na textovú paradigmaticku. Pravda, táto paradigmatica mohla byť dosť obmedzená, a to v duchu reformy talianskeho volgare illustre, ktorú navrhol Pietro Bem-bo (1470–1547) v *Prose della volgar lingua* (1525). Tam navrhol moderné volgare ako napodobňovanie len štyroch textových jazykových modelov: Boccaccia a Cicera v próze a Petrarca a Vergília v poézii. Teda imitačno–intertextová mobilita moderného jazyka tu síce bola, ale zároveň mala silné limity. Aj slovenský súbor ľúbostnej poézie je realizá-ciou slovenčiny ako ohybného volgare illustre v uvedenom zmysle, teda podobne ako maďarské texty jazykovo participuje na prechode kultúrneho povedomia Slovákov z humanisticko–renesančného na manieristicko–moderné. Svedčí o tom aj Csandovo porovnanie slovenskej básne *Bože, požal toho smutku žalostného* s Balassiho *Lelekemet szállotta ...*, s ktorou má spoločné črty. Druhá časť slovenskej básne „je krajšia ako Ba-lassiho báseň venovaná Anne“ (cit., s. 218).

Ostáva nám zhrnúť Balassiho talianske pramene, aby sme mohli identifikovať aj pôvod obdobných črt v slovenskej anonymnej ľúbostnej poézii.<sup>21</sup> Robíme to s vedomím, že poetika využívaná v ľúbostných básňach často vývojovo zaostáva za ich skutočnou komunikačnou platformou. Spomínali sme už Volaterranovu encyklopédiu. Je možno najvýznamnejšou encyklopédiou renesancie. Tým, že ju Balassi poznal ako svoju učeb-nicu, odsunul vo svojej tvorbe encyklopedické myslenie stredovekého typu. To sa odvo-lávalo na náboženskú symboliku a na stredovekú estetiku, toto na princíp autorít, najmä na Aristotela. Aristotelova topika hovorila o miestach, kľúčových pojmoch, ktoré treba definovať, lebo cez ne sa otvára celá encyklopédia. G. Vico hovorí, že v barbarskej dobe

<sup>20</sup> In: La nuova enciclopedia della letteratura. Garzanti Ed., Milano 1985, s. 736.

<sup>21</sup> Výskum talianskych prameňov Balassiho tvorby urobil G. WALDAPFEL, G.: Le fonti italiane della poesia di Balassi. In: Annuario della R. Accademia d'Ungheria di Roma, 1937, ss. 177–210.

interpretačne kľúčové body encyklopédie definovali textovo, teda ťažko napodobniteľne, tak, aby nový prehovor nebol iba opakovaním pojmov predurčeného sveta. Z tohto hľadiska je pôvab stredovekej encyklopédie v tom, že popri definícii vlastností zvieratá, kameňa alebo rastliny obsahovala aj textovú časť, príbeh o jave alebo básnické vyjadrenie. Renesančná encyklopédia textovú zložku už nemá, respektíve jej textami sú antické príbehy, na ktoré sa odvolávajú autority antiky. Volaterranova encyklopédia *Commentariorum urbanorum Raphaellis Volaterrani, octo et triginta libri ...* vyšla začiatkom 16. storočia. Opierame sa o vydanie Bazilej 1544 a o vydanie Paríž 1511 (pri hesle „capra“). Má tri časti: časovo–zemepisné vzťahy, antropológia a „filológia“. Časť o filológii má pätnásť kníh a tvorí ju renesančný fyziológ, hesláre definujúce odvolávkami na antické autority rad zvierat, minerálov, rastlín, kovov. Odvolávanie sa poézie na encyklopedické pojmy renesancie je prejavom neslobody, lepšie povedané nevyhnutnosti textu, obdobnej, ako bola nesloboda stredovekých žánrov. Svoj dôvod poézie obhajuje tak, že sa situuje ako konkrétny spôsob existencie encyklopédie, teda globálneho sémantického univerza, akoby ono bolo nadradené literatúre, akoby bola kultúra nadradená literatúre, zásobáreň prehovoru, paradigma syntagme. Z tohto hľadiska je oslobodzovaním sa od uvedeného područia hypertrofia encyklopedických pojmov, najmä pojmov bestiára, herbára a lapidára v uvedenej slovenskej a ešte viac Balassiho poézii (z toho vidno, že už slúžia ako ozdoba, nie paralela). To poukazuje, že zvyk ukotvovať literárny text o globálne sémantické univerzum sa premenil na manieru. Z bestiára má slovenský súbor tieto heslá: kozička (1), hrdlička (4), sokol, pelikán, labuť (7). Z herbára: citrón, cypris, hrebíček, muškát, ruža, lília, fialka, šalvia (6), levandula, rozmarín, majerán (7), lilium (8). Z lapidára: alabaster, jaspis (4), alabaster (7). U Balassiho (úvodný cyklus, básne 34–40 zo *Spevníka*): labuť (34), salamander (40); perla (37), „mnoho drahých kameňov“, „bezpočetné hviezdy“ (40); orech (34), fialka (39). Bohovia z mytológie: slovenský súbor: Kupido (4), (7, 2x), Venuša (4); Balassi: Kupido (36), (37, 3x), (40), Minerva, Mars (37), Venuša, Diana (38); hrdinovia antických príbehov: slovenský cyklus: 9 v štvrtej básni, 2 v šiestej; Balassi (úvodný cyklus): ani jeden; kresťanský Boh a biblické postavy: slovenský súbor: Pán Buoh (9x v druhej básni, 7x v tretej, 3x v štvrtej (tam aj Jozef a Tobiáš), 6x v piatej, 3x v šiestej, 4x v siedmej, 5x v ôsmej; Balassi: Boh (1x34), anjeli (38), Pán (39), Madonna (40). Mená – ukotvujúce referenty väčšinou využíva štrukturalistický výskum, aby sa cez ne prepracoval ku konštantám, funkciám organizujúcim skutočnú syntax textu. Z toho hľadiska môžu pomôcť rozdiely medzi „encyklopedickými“ menami u Balassiho a v slovenskom súbore súdiť o ich odlišnostiach pri rozvíjaní petrarkizmu, alebo o podobe: Balassi má v porovnávanom prvom cykle siedmich respektíve šiestich básní menej symbolov zo zvieratníka, zato podstatné – bembovsko-petrarcovské: „salamander“; mená z herbára používa tiež menej. Obe veci by poukazovali, že jeho petrarkizmus bol bembovský, „aristokratický“. Ďalším rozdielom je obrátený pomer medzi menami pohan-ských bohov a kresťanského: u Balassiho majú prevahu prví, v slovenskom súbore druhý. Pravda, toto porovnanie skresľuje, lebo v slovenskom súbore predpokladáme dva celky vychádzajúce z rozličných spôsobov rozvíjania petrarkizmu: básne 2–5 a básne 6–8. Každá z týchto skupín využíva renesančnú encyklopédiu inak. Navyše, u Balassiho sme zobrali do úvahy len úvodný cyklus *Spevníka*. Vychádzame však zo štrukturalistickej

tézy, že celok nie je obsahom, sumou častí a že postavy nezodpovedajú aktantom a aktanty nemajú priezračnú (vždy rovnakú) funkciu. Z prevahy kresťanského Boha v slovenskom súbore by vyplývalo, že slovenský súbor sa podobá na Danteho Nový život (no ani v tom nie je meno Boh používané takto hypertrofne), na modlitebník lásky. Tvrdíme, že napriek nevýskytu symbolu (aktantu) salamandra v slovenskom súbore má tento súbor rovnakú povahu ako Balassiho úvodný cyklus, teda odkazuje na Bembovo salamandrové „sebaspaľovanie“ ako nevyhnutnosť, náhrada chladu lásky–nelásky. Také sú najmä slovenské básne 2–5. Chýba v nich tradičný bestiárový repertoár uskutočňovania ontologického usúvzťažňovania. Ich téma lásky je „vážna“, vyzdvihujú „bolestné a odudzujúce účinky lásky“ (in: Enciclopedia Garzanti, cit.). V tom majú blízko k bembovskému petrarkizmu, ako Balassiho *Pjesne Júlii*, hoci nerešpektujú hlavnú zásadu Bemba, že treba napodobňovať „jediné dielo“, teda Petrarcov *Spevník*.<sup>22</sup>

Okrem Volaterranovej encyklopédie sa Balassi dostal k niekoľkým talianskym prameňom. Na sedmohradskom dvore Jána II (syna Jána Zápoľského) bola talianska knižnica pre potreby Jánovej milánskej manželky Bony Sforzovej a jej dvoranov. V nej sa Balassi s prehľadom pohyboval v roku 1575 ako obľúbenec Jánovho nástupcu Štefana Báthoryho a našiel v nej zbierku zostavenú z 829 talianskych básní od 111 básnikov *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, ktorú zozbieral Dionigi Atanagi (Venezia 1565). Medzi autormi tohto zborníka je aj Bembov známy, vedúca osobnosť najneskoršieho krúžku bembovských teoretikov Sperone Speroni. Jeho rétorika a poetika mala základ v aristotelizme. Balassi teda mohol priamo poznať neskorobembovský petrarkizmus cez jedného z autorov Atanagiho zbierky, ale aj cez všetkých, lebo boli len priemerní básnici, teda realizovali básňami návody bembovskej poetiky. Z tejto zbierky si Balassi vybral najmä modely spracovania zvieracích a rastlinných motívov (kvety ako dar milej, ozdoba milej, vtáčence ako paralela ozajstnosti a bezmocnosti citov, obraz salamandra ako zvie-

---

<sup>22</sup> Uvedieme časti niektorých hesiel z Volaterranovej encyklopédie: – pelicanus (appellatur) ... a Cicerone in secundo de Natura deo; – cygnus: Cantat enim, ut ait Plato, non ex tristitia, sed potius laetitia propinquante fato, quod immortales se sentiant et ad Apollinem sunt remigraturos (302); – capra: ... Crathis nomine pastor capram amabat, quam uti concubinam lecto delicijsque omnibus dignabatur: ab hyrcō deinde zelotypo sepe observatus tandem quoque incautus invadit, cornibusque iugulatur: qui ab accolis postea recognita iuxta fluvium quem ab eius nomine Crathim vocaverunt, contumulatus fuit ubi et capram humano vultu finxerunt, quam pro nympha et dea ius loci postea coluerunt (ex Eliano) (s. 297); Volaterranovo heslo salamander pozri v: A. Nuzzo: Commento ai testi, in: c. d., s. 142. Nuzzo upozorňuje, že u Balassiho *salamander* nehorí na rozdiel od petrarcovskej a Volaterranovej encyklopedickej tradície v chladnom ohni. Naopak, básnik sa tlačí, ako salamander, stále do horúčavy ohňa, aby nezahynul od chladu. Toto napovedá, že Balassi mohol čerpať sprostredkovane, nepresne. Pochopil podstatu symboliky, lebo v uvedenej piatej a siedmej slohe tejto básne napokon priznáva, že neskončí smrťou, ale živorením, a bude sa tešiť v chlade nelásky z mála tepla utvoreného vlastnou poéziou. Lenže samotná sústredenosť zbierky okolo Anny – Júlie predsa len napovedá, že sa chladu bál, bral ho priveľmi pateticky: viac vsadil na teplo témy ako na náhradné teplo poézie. V Nuzzovom komentári sú podrobne rozobraté odkazy na všetky Balassiho pramene v každej z dvadsaťpäť básní cyklu Júlii, aj básnikova zvieracia symbolika. Zvieraciú symboliku Balassiho spracúva aj Alexander ECKHARDT: Valentino Balassi e Petrarca. In: Corvina. Rivista di scienze, lettere ed arti ... Budapest 1921, Ediz. della „Mattia Corvino“, s. 59–71: včely (s. 61, cit.; Balassi tému prevzal od Johanna Secunda alebo belgického básnika Remyho Belleaua), bazilíšek, žerjav, spánok zvierat a prírody v noci, na rozdiel od básnika, ktorému sa vtedy začína bdenie.

raťa, ktoré vie žiť len v ohni). Motív salamandra je pôvodne Petrarcov: „Svojou smrťou sa žívím a žijem v plameňoch: / čudný pokrm a nádherný salamander!“ (Spevník, XVI). Balassi ho použil v básni XL: „Okrem tejto schvátenosti láskou / nie je mi dané žiť, / ako salamandrovi bez ohňa. / Hneď som stratený; / viem naisto, / že neumriem, / lež si radšej budem užívať tej trochy sladkosti v blene: / jed budem chlípať pre trocha medu“. Túto zložitú predstavu (radšej budem, ovanutý chladom nelásky, písať básne, aby som z nich vyťažil trocha tepla) však vraj neprevzal od Petrarca, ale z tradície, ktorú oživil P. Bembo. Pietro Bembo (1470–1547) napísal v *Dialogo degli Asolani* (1505) podobenstvo o salamandrovi, o zvieráti, ktoré vie žiť len v ohni lásky, a preto je symbolom celej humanisticko–renesančnej estetiky lásky.<sup>23</sup> Neskororenesančná poetika lásky si ho však osvojila vo význame symbolu pre „chlad, ktorý horí“. Chladom je prázdno neopätovaného citu, toto prázdno horí, strovuje sa, lebo inak by ostalo mŕtvoľne totožné so sebou, čoho sa ešte neskororenesančná ľúbostná poézia bojí. U Balassiho je táto symbolika organická, ako sme ukázali na jednom výroku z jeho *Prológu* (píše ľúbostné básne, aby prehlušil rozmrzenosť; musí ich písať, aby si vytvoril náhradnú identitu).

Symbol salamandra takouto definíciou vlastne vymedzuje všeobecný rámec intertextuality, teda slobody jazykového prehovoru orientovať sa voči textovej paradigme, nie voči slovníkovej. Aj keď sa v slovenskom súbore salamander nevyskytuje, rozmrzenosť neľúbenia sprevádzaná čo najautentickejšou básnickou fikciou „horenia“ básnika je v ňom najbežnejšou situáciou. Okolo tejto intertextovej konštanty sa organizuje textová sloboda národného jazyka (slovenčiacej češtiny) na úsvite jeho moderného sebedomia: druhá báseň súboru *Ach potešení mé roztomilé* je uceleným príbehom o tomto dvojitom postavení milenca, núteného horieť v chlade nelásky („Ale již to znám, že ty mne nechceš, /tým dríve ty mne z sveta pomuožeš, /což temu říci mám, / lítoť mi teho, má najmilnější, / že te oželet mám“, 10). Z tohto aspektu salamandrovej symboliky je dokonca organický aj záver „zvolím sobe jinú, / Aničku premilú“ (14), nad ktorým kritici bežne vyslovujú prekvapenie: v pobembovskej maniere „nemožno nehorieť“; podobne by sa dala vysvetliť i prítomnosť radosti v smútku v tretej básni *Mysel, serdce k Bohu ja mám, ...*: „trápení mám, / trúchlim smuten, / tým sem vesel, /že Buoh to mračno / obrátí v jasno, ...“ (5); aj štvrtá báseň *Pane Bože milý, tobeť se žaluji* má východisko v zármutku milého pre neľúbenie a v deklarovaní sládkovičovského a bembovského typu „nemožno mi ťa neľúbit“; piata báseň *Mejž, ty, lítost, má najmilší, nad serdцем mojem*, je lúčenie milencov, lebo ona sa vydáva. Obidvaja si sľubujú lásku aj po jej svadbe, teda sľubujú si citové horenie v chlade trvalého rozlúčenia. Tento dvojpólový model sa opakuje dvadsaťpäťkrát, v každej slohe básne, preto v tom nemožno nevidieť vysoko manierizované a v slovenskej šľachtickej poézii dominujúce vedomie, takpovediac štruktúrotvorné. Teda slovenské básne, ktoré sa pri prvom pohľade videli zmesou rozličných obrazností lásky (s cieľom kreovať básnickú náhradnú identitu odosielateľa u svojej ideálnej adresátky, respektíve v prostredí, ktoré je takto vkusovo orientované), majú nad týmito obraznosťami väčšinou zakódovaný základný neskororenesančný intertextový priestor „chladného horenia“ a ten variujú.

<sup>23</sup> BARLAY, Ö. Sz.: Contributi alla storia del petrarchismo ungherese. In: Italia ed Ungheria. Dieci secoli... C. d., s. 137 n.

Ďalšou talianskou knihou, ktorú Balassi poznal a využíval, bol *Erotopaegnion* (1512, Florencia) od Girolama Angeriana: „Aj v Spevníku Valentína Balassiho (1551–1594), tvorcu maďarskej lyriky, je štrnásť skladieb priamo odvodených z *Erotopaegnionu* a navyše množstvo čiastkových napodobení.“<sup>24</sup> O Angerianovom živote sa vie málo. Sám sa volal Neapolčan. Umrel r. 1535. Jeho otec bol právnik v Neapole. Jeho kultúra bola stoická. Odmietal pozemský úspech podobne ako Petrarca, dôvodiac rovnako ako on, že mu je odporné všetko „za čím baží nevedomý ľud“ (Firpo, cit., s. 10). *Erotopaegnion* („Hry lásky“) má 169 básní písaných po latincky, venovaných necitlivej a nevernej Caecilii. Idealizuje ju podľa vzoru Petrarca a trápi sa nad jej neopätovanou láskou. Zbierka vyšla v troch vydaniach v Taliansku a v štyroch vo Francúzsku. Tam ovplyvnila literárnu klímu až po Ronsarda, po začiatok 17. storočia. Tridsať z básní je prekladom gréckej zbierky *Anthologia*. Tá má sedem zväzkov, ktoré boli zozbierané r. 1301. V Taliansku ju začali študovať r. 1460. Angelo Poliziano z nej urobil výber: „stala sa povinnou výbavou každého humanistu. Napríklad Ariosto, ktorý nevedel po grécky, robil imitácie jej básní pomocou priateľov“ (tam, s. 11). V Taliansku boli po smrti Lorenza Medicejského r. 1492 vojny, takže pred Angerianovou zbierkou už dvadsať rokov nevyšla zbierka ľúbostnej poézie. Ak je vývinový proces staršej talianskej a európskej poézie charakterizovateľný ako proces oslobodzovania sa od témy lásky a od jej metafyzickosti, téma chladu lásky v tom pomohla do značnej miery, teda vďaka za to patrí nielen Petrarcovi, ale aj medziliterárnemu procesu, gréckej zbierke *Anthologia*, ktorá takto traktovala tému lásky už roku 1301.

Zaujímavá je organizácia zbierky *Erotopaegnion*.<sup>25</sup> Je vzorová svojou dokonalosťou. Je to cyklus podriadený vyčerpaniu známej intertextuality ľúbostnej poézie. Jeho ohraničením nie je vyrozprávanie nejakého lyrického príbehu, ale vyrozprávanie všetkých v básnickej tradícii prípustných a známych modalít trvania básnikovho subjektu vo vytvárateľnej poézii v situácii, keď je mu ona jediným príbytkom, lebo nahrádza chlad z neopätovanej lásky. Nastolenie problematiky je teda v zmysle známej Petrarcovej a Bembovej symboliky salamandra, ktorý nevie žiť inak, len spaľujúc sa v ohni, prenesene: spaľujúc básňami o láske ľad vo svojom srdci. Toto sme nazvali kvázicyklickosťou: nepodriadenosť súboru básní vonkajším uzavretým príbehom, ale známej možnej intertextualite témy lásky, ktorá, ak je relatívne vyčerpaná, poráža neprekonateľný chlad srdca básnika vyplývajúci z neprekonateľnej nelásky alebo iných prekážok (v slovenských básňach sú prekážkou často „zlí ľudia“, „zlé jazyky“, ktoré ohovávajú, a tým oddeľujú). Tu treba vlastne korigovať všeobecne prijímanú tézu (ktorú si osvojuje aj úvodná časť našej štúdie), že cieľom tejto poézie – listovej výmeny je dobytie milej. Postupne prichádzame na to, že jednotlivé básne cyklu takto môžu vyzeráť, ale keď sa spoja do

<sup>24</sup> In: FIRPO, L.: Girolamo Angeriano. Societa Nazionale di Scienze, Lettere ed arti in Napoli. Accademia di scienze morali e politiche. Quaderno n. 12. Napoli. Libreria Scientifica Editrice, 1973, s. 26. L. Firpo získal túto informáciu z diela Imricha VÁRADYHO: La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria, Budapest 1834, vol. 1, s. 158.

<sup>25</sup> Opierame sa o vydanie Hieronymi Angeriani Neapolitani *Erotopaegnion*. *Eclogae de obitu Lydae*. De verbo poeta de Partenope. MDXXXV Venetiis per Ioan. Ant. de Nicolinis de Sabio. Anno D. 1535 Mensis Augusti.

súboru, konkrétna dobýjaná milá sa mení na súťaž kultivovaných čitateľiek: tá dostane sladkú odmenu, ktorá neprečíta súbor ako svoje priame dobýjanie, ale ako úplný básnický repertoár dobýjania. No ak má byť toto prečítanie úplné, musí objaviť narcizmus básnika, jeho vyžívanie sa v tom, že je neľúbený, a preto si musí kreovať lásku repertoárom básní na ľúbostné témy. Odmenou takej čitateľky bude možnosť bývať v náhradnom príbytku lásky vytvorenom ako náhrada za neľúbenie. Je to teda úplne iná situácia ako stilnovistická harmónia medzi individuálnym a metafyzickým naplnením láskou. Je to prah modernity. Téma lásky je tu dovedená na prah bizarnosti. Prítom máte, že odkazové polia takej poézie siahajú raz ku kurtoáznej lyrike, raz do stilnovizmu, do gréckej alebo kresťanskej mytológie. Pravdepodobne je dôležité uvedomiť si, že kostrou všetkého je citový chlad.

Ten sa ako centrálny prejavuje aj v *Erotopaegnione*. Jemu je podriadená zdanlivo dominujúca trojsubjektovosť osnovy: každá báseň má za námet Caeliu, lyrické ja básnika, alebo Kupida (Amora). V tom je osnova zhodná s Balassiho naratívnu a ideálnu zápletkou v *Piesňach Júlii*,<sup>26</sup> aj keď u Balassiho je tento abstraktný cyklizujúci repertoár podriadený vzťahu ku konkrétnej osobe. U Angeriana sa konkrétnosť básnika a Caelie nevníma, a ani v slovenskom cykle. Všetky tri subjekty sa striedavo objavujú mnohokrát, aby sa cez ich mnohoobraz vyčerpali repertoár neľúbenej lásky a jej básnickej náhradky. Najskôr musíme ukázať, že „ľadový oheň“ je centrálnou intertextualitou *Erotopaegnionu*: – v básni *De statu eiusdem* je Caelia dokonalá socha, ide z nej chlad, ale je stála ako kameň; – v básni *De Caeliae duritie* „je tvrdá skala, ... no tvrdšia od železa, skaly, ľadu moja Caelia“; – v básni *De Caelia in speculo* je jej láskou jej obraz, chladné zrkadlo ju kradne milencovi; – v básni *Ad Caeliam* (nasleduje po *De Caelia venante*) sú verše: „Semper ego flebo, semper suspiria fundam, / Sub verno semper flos erit axe virens“; – v básni *De seipso et Caelia* jej ľad trvá, no básnik ju aj tak dobýja, dokáže trvať v prítomnosti jej chladu; – v básni *De Caelia, Ape, et Amore* si včela pomýlila Caeliine ústa s kvetom, padla na zem, ale umierala šťastná, že našla taký kvet. Aj básnik by sa uspokojil s pár básňami, ktoré by boli jediným plodom jeho vzťahu k Caelii; – v básni *De seipso dialogus* (pred básňou *De Caelia et Borea*) básnika zožierajú plamene.

Okolo tejto témy „náhradného horenia v chlade“ sa obmieňajú témy „povinného zohrievania sa“ v písaní o láske: – Amor si nepodmaňuje Caeliu, ale robí, čo chce ona (*De C. et amore*); – Caeliina krása nie je odlesk svetla jedného boha, lež každý z bohov sa jagá v niečom na jej tvári (v druhej z básní nazvaných spoločne *Ad Caeliam*, rozložených po celej ploche knihy); – podobne ako krása Caelie nemôže byť vyžiarením z jedného boha, v básni *Coelo comparat amicam* jej krása nenesie znaky iba jedného neba, ale všetkých siedmich nebeských sfér; – v jednej z básní nazvaných *Ad Caeliam* píše: „moja povinnosť je stále ťa chváliť; – v *De libelli querela* však nevie písať, lebo sa ako zamilovaný nevie kontrolovať; – v básni *Ad imaginem suam* závisí jeho správanie od jej správania; – v mnohých básňach využíva autor paralelizmus kvetovej a zvieracej symboliky a lapidárový symbolizmus; – v básni *Mitit Corollam ad amicam* poslať Caelii

---

<sup>26</sup> A. Nuzzo v štúdií *Comporre il „Canzoniere“*, c. d., s. 131, vyčleňuje tie isté tri subjekty, ku ktorým sa clyckly vracajú jednotlivé Balassiho básne pre Júliu.

kvety, aby si ich dala do vlasov, lebo je formou krásy, ako u Balassioho Júlia, teda nepodlieha nijakým pravidlám ontologického paralelizmu, ale sama je pôvodcom, ktorý už nemá pôvodcu; – tomu zodpovedá v básni *De suo amore alterno* porušenie zásady kurtoáznej i stilnovistickej poézie o láske, že žena je len žiariaci drahý kameň, teda transformátor určitých vlastností na muža a je zárukou, že sa v mužovi uchytiť, že cezeň neprejdú bez účinku ako slnečný lúč cez vodu: dočasné sú kvety i drahé kamene voči láske, ktorú vyvolala v ňom. Aby mohla byť jeho báseň o láske zároveň vyjavením jeho individualizujúceho neporovnateľného citu, ona, čo ju vyvolala, nesmie byť tým, kto pretrasponuje, drahým kameňom, ale prvotnou formou; – pre rovnaký dôvod v básni *De seipso et Cupidine dialogus* (pred básňou *De Caelia cupiente Auram*) nesmie podliehať len symbolike jediného kvetu z herbára, len jediného zvierat'a z bestiára, ale musí mať zázračnú schopnosť sama ich podľa ľubovôle kreovať, teda medzi ňou a fyziológom<sup>27</sup> musí byť obrátený vzťah, prevrátenie ontologického paralelizmu: nie ona sa podobá na nebesá, ale ony na ňu:

„Caelia tunc passer, tunc Caelia pulchra columba,  
Caelia tunc albus cygnus, et albus amor.“

Vidí sa nám, že cez Angerianov *Erotopaegnon* sme zjasnili naše základné tvrdenia o charaktere slovenského súboru. Pri druhej slovenskej básni (*Ach, potešení mé roztomilé*) sme tvrdili, že ňou „sa začína niekoľkobásňový cyklus spojený témou lásky pevca k milej, s ktorou sa musí rozlúčiť, lebo ona ho nechce“. Tu sme odhalili medziliterárnu nadväznosť tohto faktu: cez grécku zbierku *Anthologia*, Angerianov *Erotopaegnon* a Balassioho *Piesne Júlii* sa k nám dostal a udomácnil sa petrarkizmom rozpracovaný koncept „ľadu, ktorý horí“. Nazdávame sa, že téma rozlúčky nie je náhodou ústredná skoro vo všetkých básňach slovenského cyklu, že je vyjadrením osvojenia si tohto centrálného intertextového orientátora petrarkistickej ľubostnej poézie. Tým sa vysvetľuje aj zvláštna vec, že tradičné interpretácie chápu túto poéziu ako básnické „nahovárania“, ľubostné listy medzi šľachticmi, hoci v nich prevláda téma trvalého odlúčenia: je to možné, ak obidvaja, odosielateľ i adresátka, poznali narcisistické jadro tejto básnickej tradície. Ako príklad možno uviesť tretiu báseň slovenského súboru, ktorú kritika označuje ako konvenčnú svadobnú pieseň, hoci básnik v ôsmej slohe vraví, že „spieva v žalosti a v rozžehnaní“.

V básni *Ach, potešení mé roztomilé* „slohy striedavo vyjadrujú veľkú lásku pevca k milej a zúfalstvo nad jej odmietnutím“. Čo môže byť prijateľnejším vysvetlením tohto empirického čitateľského vnemu, ktorý ostáva akoby ďalej neanalyzovateľný, ako petrarkistická poetika „ľadového horenia“, teda chladu nelásky a neschopnosti žiť inak ako v láske, čo vedie k vytváraniu náhradného tepla lásky, básni? Zároveň je touto poetickou zásadou vysvetliteľné, prečo v slovenskom súbore často alternujú slohy smútku – veselosti, nelásky – lásky. Tak sa uvedená konštanta tematizuje, stáva sa explicitnou témou onej ľubostnej poézie.

Toto vysvetlenie je zároveň konkretizáciou našej hypotézy uvedenej v súvislosti s citovanou slovenskou básňou, že „tento (na Slovensku udomácnený) petrarkizmus bol

<sup>27</sup> Vid' J. MINÁRIK, in: *Studi italo - slovacchi*, Nitra 1998, c. d.

natoľko rafinovaný, že si nemodeloval adresáta ako odpovedateľa na obsah jednej básne... Osobnostná hodnota (básnika – nápadníka) sa mala vyjaviť len ako jeho schopnosť zvládnuť ‘historickú poetiku’ ľúbostnej poézie, teda umenie presvedčať k láske“. Ak sme už urobili významný posun v interpretácii slovenských básní *Fanchaliho kódexu* ako neskoropetrarkistických (nie všeobecne kurtoázných), tu sa vysvetľuje, v čom je ich „neskoropetrarkizmus“, „historická poetika“: v rozpoznaní, že všetok intertextový repertoár ľúbostnej poézie od stredoveku po neskorú renesanciu je na konci 16. storočia podriadený orientujúcej medzitextovej predstave, že poézia má moc vytvárať v chlade nelásky oázu. Prítom sa niekedy celkom prevracia dovtedajší ontologický paralelizmus vypracovaný stredovekou scholastickou estetikou práve cez pojem lásky.

V komentári k tretej slovenskej básni *Mysel srdce k Bohu ja mám* sme empiricky konštatovali: „Striedajú sa slohy s nejasnými príčinami radosti pevcu so slohami zármutku“. Táto alternácia je vo viacerých básňach slovenského súboru – cyklu a podľa nás vyjadruje dvojitosť centra neskoropetrarkovskej intertextuality: na jednej strane chlad nelásky alebo rozlúčenia, na druhej teplo básnicky vytvorenej ľúbosti. Vyslovili sme tam aj názor, že autor slovenského výberu vo *Fanchaliho kódexe* nevyberal náhodne, ale výberom vedomo budoval petrarkistickú osnovu. To poukazuje na dve veci: že sám autor výberu si bol vedomý takej neskoropetrarkistickej poetiky založenej na cyklickosti nevyhnutnej pre realizovanie intertextového obsahu „nemožností nehoriť v chlade nelásky“; že slovenský básnický kontext živelne a spontánne túto poetiku realizoval, a autor výberu chcel z tohto rukopisného kontextu výberom zachrániť práve to najcennejšie, že v ňom bolo ono vedomie. Toto vedomie sa nerozlučne spájalo s cyklickosťou („kvázicyklickosťou“).

Tu treba vysvetliť otázku slobody a neslobody umenia: od stredoveku textové umenie vždy ospravedlňovalo svoju existenciu svojou nevyhnutnosťou, pretože ako by inak bolo možné dokázať tvrdenie scholastických estetikov, že tento svet je paralelný so svetom bytia, keby táto téza o paralelnosti nebola sprostredkovaná textami? Ale nie všetky texty sú „tie dobré“, dôkazné, len tie, ktoré sú „nevyhnutné“. A tak sa princíp nevyhnutnosti v textoch od stredoveku do neskoréj renesancie stával ozajstnou sofistikou oslobodzovania sa literatúry od „seba ako nevyhnutnosti“. Známy je v próze dlhý vývoj „rámca“ novelistických diel. Nevyhnutným sebaospravedlnením poézie bola najskôr sama téma lásky (nevyhnutná, pretože centrálna v scholastickom dokazovaní paralelizmu), a potom, v neskorom petrarkizme, sa ním stala úplne laická zásada, že „text je nevyhnutný“ – ved’ nelásku zahnať a vytvoriť náhradné teplo sa dá len v trvaní písania a v určitej robustnosti napísaného, teda v jeho cyklickosti, v tom, že relatívne vyčerpá rétoriku traktovania témy lásky. Neskorý petrarkizmus je teda krajná pozícia stredoveko – renesančnej „epistémy“, sme tu pred prahom modernity, ktorá je charakterizovaná práve odbúraním textu ako nevyhnutnosti.

Analýzou Angerianovho spevníka sme poodhalili, prečo je neskorý petrarkizmus taký bohatý na literárne odkazy, prečo v sebe taká báseň absorbuje mnohé kultúrotextové konvencie, vrátane ľudovej piesňovej tradície, čo je citeľné najmä v slovenskom súbore. Technika intarznei intertextuality bola vlastná už dobe Lorenza Medicejského. Tam bola chápaná renesančne, ako otvorenosť nového textu všetkým prienikom. Poukázvalo sa tým, že nový text je produktom celej kultúry a zároveň že ju celú zhodnocuje

v sebe. Tento princíp intertextuality ako absolútnej otvorenosti kultúrnej encyklopédie bol postupne nahradený v 16. storočí Aristotelovou poetikou. Teda text sa začal otvárať len voči určitým smerom literárnej tradície, a naopak, necitovaním potláčal iné. To vidno u Torquata Tassa v porovnaní s renesančne otvoreným Ludovicom Ariostom. Neskorý petrarkizmus v sebe tiež nesie viaceré „ideologizácie“ odkazovej stratégie. Už sme na ne poukázali cez citáty z hesla petrarkizmus v Encyklopédii Garzanti. Jednu z nich si zopakujme: centrálny je odkaz na všetko, čo súvisí s Petrarcovou symbolikou salamandra (nemožnosti nehorieť v chladnom ohni). Od tohto preferovaného súvisť sa odvíja postoj k ostatným, ktoré sa stávajú jeho funkciou. Tak si vysvetľujeme, prečo Caelia nie je výrazom vlastností jedného drahého kameňa, jedného kvetu, jedného zvieratá, prečo nie je plodom jedného boha, jedných nebies: aby bolo možné horieť, zindividuálniť svoju lásku (lebo nehorieť nemožno), symbolológia, ktorá mala pôvodne byť nadradená a určujúca pre žánre (napríklad hrdlička alebo pelikán sa mohli vyskytovať len v kresťanských legendách), sa stáva pre báseň encyklopedickým poľom, ktoré treba exploatovať, aby sa spreukaznila ozajstnosť lásky, aby vznikol priestor tepla v chlade neopätovanej lásky. Azda preto taká silná odkazovosť, výpravnosť neskorého petrarkizmu.

V štvrtej slovenskej básni *Pane Bože milý, tobeť se žaluji*, sme spozorovali odkazy na skoro všetky historické podoby ľúbostnej poézie (básnik chce ľúbiť „ako Balassi“, ako milenci antickej poézie, ako trubadúr, ako kresťanská hrdlička, ako stilnovisti). Nevedeli by sme to vysvetliť, keby sme to nechápali v uvedenom zmysle, ako neskoropetrarkovský typ intertextuality, ktorá dáva všetku odkazovú textovú tradíciu do služieb „potreby horieť láskou v neláske“. Podotýkame, že uvedenú cyklickú koncentrovanosť Angerianovej zbierky okolo témy chladu neľúbenia, roztrúsených po celej ploche zbierky, sme nenašli v literárnohistorických hodnoteniach, ale sme k záveru došli vlastným úsudkom vyplývajúcim z frekvencie a rozloženia určitých tém na ploche zbierky.

O piatej slovenskej básni *Mežť ty, lítosť, má najmilší, nad serdcom mojem*, sme už povedali v časti o Atanaghiho zbierke *De le rime di diversi poeti toscani*, že variuje rozlúčku milencov a sľub pretrvania ich lásky dvadsaťpäťkrát, v čom vidíme nielen zatiaľ najnástojčivejšie vypointovanie neskoropetrarkovskej dvojpolovej manieri chladu neľúbenia a nemožnosti nehorieť láskou, ale aj silnú konvencionalizovanosť tejto manieri v slovenskom šľachtickom literárnom kontexte. Tým sme vysvetlili inak neprieťažný empirický fakt mnohonásobného opakovania tej istej situácie, ktorý pri nepoučenom pohľade vyzerá len ako neracionálne estetické kliše alebo ako ponáška na refrénovitosť ľudovej ľúbostnej poézie.

Tri ostatné básne slovenského súboru akoby mali vrcholnerenesančnú otvorenosť, alebo dokonca presah k stilnovizmu. Nezdajú sa niesť neskoropetrarkistickú manieru. Chýba v nich zvýraznený chlad neľúbenia a básnické problémy s tým spojené. Skôr je zvýraznená samostatnosť ľúbostného citu voči estetickým schémam stredoveku, čo sa videlo vrcholom básnickej slobody v stilnovizme a v 15. storočí. Neobjavuje sa tu ešte otázka slobody samotného textu. Ten je neutrálny. Až v neskorom petrarkizme bude vedomo zviazaný s „neslobodou“ spočívajúcou v „nemožnosti nepísať“.

Doterajšie pozorovanie nás navádza vyznačiť jeden rozdiel medzi Balassiho petrarkovským autobiografizmom a tým, čo je v slovenskom súbore. Tým, že slovenský súbor

nie je písaný jedným autorom, ale jeho autorom je v istom zmysle zostavovateľ, nemôže chcieť vyčariť natoľko autentickú autobiografickosť z tepla témy, ako skôr z tepla intertextovosti, znalosti konvencií ľúbostnej poézie. Tým je „básnický text ako horiaci autor“ posunutý viac k „pólu chladu“. Balassiho „horenie“ je veľmi sústredené okolo citu k jedinej osobe, k Júlii. Je akoby príbehom stupňovania pocitu nemožnosti neľúbiť ju v stále väčšej dialke. Táto os súdržnosti má svoj „pánt“ v básni o žeriavovi (11): písanie ľúbostnej poézie je pre básnika možnosť lyricky každou básňou stále viac akcentovať svoju závislosť od citu k vzdialenej Júlii. To sa bežne chápe ako Balassiho prednosť. Ale Balassi bol vo vzťahu k téme lásky (ak ju chápeme ako literárnohistorický proces oslobodzovania sa literatúry od témy lásky a jej metafyzickosti) odvážnejší v básni, ktorú napísal Anne na rozlúčku ešte v rokoch prvého ľúbostného vzťahu a ktoré sa ponáša na slovenské verše „zvolím sobe jinú, / Aničku premilú“ (druhá báseň slovenského cyklu *Ach, potešení mé roztomilé*). Akoby sa touto sústredenosťou na teplo témy lásky k Júlii pripravoval o Petrarcom vyžadovanú možnosť meniť krok, zrýchliť, spomaliť, vydať sa neprechodenou cestou. Petrarcovský autobiografizmus – personalizmus (účinnok na čitateľky, t.zn. text a autor sú jedno) teda mohol byť vytváraný ako zvládnutie manieri ľúbostnej poézie (sem, zdá sa, viac smeruje slovenský súbor) alebo úsilím autora o vytvorenie dojmu svojej neoddeliteľnosti od príbehu lásky, ktorý poéziou rozpráva (ako Balassi). Už Alexander Eckardt postihol v roku 1921 v citovanej štúdii *Balassi a Petrarca*, že základným problémom výskumu poézie neskoréj renesancie je určenie typu jej petrarkizmu. Totiž z francúzskej línie petrarkistov (takzvaní básnici Plejády P. de Ronsard, J. du Bellay, R. Belleau), ktorá ako jediná zvládla „aristokratický“ Bembov model napodobňovania Petrarca, a to na intertextovosti (intarzovaní) tém gréckej a latinskej antickej poézie, sa zrodil klasicizmus. Balassiho dáva bližšie k tomuto modelu. Hypotetizuje, že sa možno dostal k Ronsardovi počas pobytu v Krakove alebo cez Bornemiszu (c. d., s. 71). Na také riešenie by poukazovala aj nadmiera antických božstiev a protagonistov v jeho cykle Júlii. Nebola to však Balassiho pôvodná predstava, lebo v čase prvého dvoenia Júlii písal tieto básne v pesničkovom tóne v duchu svojej ambície stať sa spevákom ľúbostných príbehov v protitureckých pevnostiach. Je otázne, či aj slovenský súbor poukazuje na klasicizmus. To by sme si museli odmyslieť návrh chápať ho ako smerujúci k manierizmu, k oslobodzovaniu poézie od témy lásky, a študovať v inom uhle najmä grécko-latinskú symboliku štvrtej básne *Pane Bože milý, tobeť se žaluji*.

Slovenský ľúbostný cyklus Fanchaliho kódexu je kľúčový pre uvažovanie o slovenskej básnickej renesancii. Hovorí to už R. Brtáň: „Literárna história bude mať tu, v stopovaní svetskej umelej poézie, oázu v púšti, vyprahnutej od 10. do 16. storočia a zasypanej pieskom latinských svetských, zväčša príležitostných alebo oslavných veršovačiek“ (cit., s. 225). Veríme, že sa nám podarilo poukázať na niektoré črty jeho zaradenosti do zložitej problematiky petrarkizmu.

Individuálny výstup z grantového projektu VEGA 2/3026/97 – Pavol Koprda: Slovenské súvislosti v talianskej literatúre a písomníctve od začiatku tureckého panstva v Uhorsku do konca 18. storočia.

## SUMMARY

Despite several cases of researching Slovak poems of the Fanchali Codex it is still unclear to what literary influences these poems responded. In this article we have endeavoured to solve this question from the most general point of view, i.e. to show what is the attitude of these poems to Petrarcism. We introduced Petrarcism with the help of the works by Luigi Baldacci *Il petrarchismo italiano del Cinquecento* (Padua 1974), Pietro Bembo Asolani (1505) and through Hungarian Petrarcist poet Bálint Balassi.

We have found out that different modes of Petrarcism of the sixteenth century can be divided into two groups according to their explanation of „non-love“ in Petrarca as a „cold burning“ or as a „salamander which pushes itself into the fire in order it can live“. It seems Balassi, especially his *Spevník Júlii* (*A Songbook for Julia*), expresses this second interpretation of Petrarca's absence of love: desire for it, one's inability to live without it. Slovak collection has got several authors. Its poems are not bound with a sole theme of unrewarded love for an only one woman. Therefore a pressure of „non-love“ in them is not culminated as unbearable but step by step there are presented all modes in which Petrarcism had been feeling the absence of love. Thus this collection is gradually becoming a sort of a textbook of psychological and poetological attitudes to love and its absence. However, the aim of the collection is not only an expression of possible psychological states of mind of the unloved person, but perhaps also a creation of poetical and human self-portrait of its editor, which is analogical to the Balassi's wish to address not only Julia but also court ladies from Transylvania. Petrarcism of the late sixteenth century thus presents itself as a substitution of love understood as a medieval ontological parallelism with „love“ as a textual strategy against its reader. This was also according to Baldacci the most frequent expression of Petrarcism in the sixteenth century.